LA Historia del Arte puede designar el objeto, aquello que ha sucedido como historia en el campo de las Artes Plásticas. El tratamiento de la Historia del Arte puede designarse por Historiografía del Arte. El historiógrafo es aquel que emite un juicio científico al describir la historia. Es un historiador del arte.

Hermann Bauer

Historiografía del Arte

taurus



HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

HERMANN BAUER

VISÍTANOS PARA MÁS LIBROS:

AVISO IMPORTANTE:

Saludos. Queremos en primer lugar agradecer la acogida que hemos tenido a lo largo de este tiempo. Como segundo punto queremos solicitar su apoyo, en algo muy sencillo pues hemos llegado al límite de capacidad en la subida de archivos en Google Drive (15 GB) y queremos expandir la capacidad de almacenamiento y solventar ciertos gastos, por esto necesitamos su ayuda en la siguiente petición: regalanos cinco segundo de su tiempo entrando en esta página para poder generar un poco de recursos y así mantener activa la cuenta y la página.

1. Dar click en el enlace: http://ow.ly/WhO3C
2. Esperar a que pase el anuncio de los cinco segundos y dar click en saltar anuncio.



HERMANN BAUER

HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte

Versión castellana
de
Rafael LUPIANI



Título original: *Kunsthistorik, Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeshichte*

ISBN: 3-406-06460-4

Primera edición, 1980
Reimpresión, 1983

Príncipe de Vergara, 81, 1.° - Madrid-6
ISBN: 84-306-1194-0
Depósito Legal: M. 25976-1983
PRINTED IN SPAIN

PREFACIO

Mis colegas han aportado propuestas y material para muchas de mis conferencias. Ya que este libro ha de servir de introducción crítica para los estudiantes de la Historia del Arte, he tratado de averiguar con ellos dónde les aprieta la soga metodológica de esta materia. Mi agradecimiento para aquellos que me han ayudado: la señora A. Seifert, por su asistencia en el alumbramiento del manuscrito; el señor Ch. Angerbauer, por su colaboración bibliográfica, y los señores Y. Langenstein, doctor A. Prater y doctor H. J. Sauermost, por su estímulo y correcciones. Debo agradecer también a la Editorial C. H. Beck, y al doctor Wieckenberg no sólo su participación en la publicación, sino además el ofrecimiento de incluir esta *Historiografía del Arte* en los «Beck'schen Elementarbucher». Ello me obligó, y es de agradecer, a reflexionar sobre los problemas de la Historiografía del Arte, y a formularlos de nuevo. Frecuentemente me he visto desconcertado ante la posibilidad que un libro de este carácter tiene de recibir críticas y consejos. El motivo estriba, a mi entender, en el estado actual de nuestra disciplina; debo reconocer, sin embargo, que los defectos de este libro son adjudicables al autor. Él mismo ve sus insuficiencias con la mayor claridad. Como es de rigor en este lugar, pido al crítico indulgencia. Nos falta hoy la fe fundamental en la ciencia que la *Historia* de Droysen produce. Por tanto, se crean tensiones entre la teoría científica y la praxis, también perceptibles en este libro. En este marco sólo era posible una exposición ejemplificadora, es decir, por ejemplo, en el capítulo de la historia de la Historia del Arte la esquematización de cada una de las etapas. Por ello, hay ciertos nombres que no aparecen, aunque deberían ser nombrados en un manual de este tipo, y otros que lo hacen, en relación, con frecuencia; por esta razón se renuncia a un índice alfabético. Este déficit se equilibra con la mención, en el apéndice, de la bibliografía más importante de cada capítulo. Su elección, por los motivos arriba expuestos, no dejó de presentar dificultades. Agradecería toda propuesta adicional.

Munich, Primavera de 1976

El contenido de verdad de la obra de arte, del cual depende, en definitiva, su rango, es histórico hasta en lo más íntimo. Su comportamiento respecto de la Historia no es tal que (y con él el rango de la obra de arte) varíe simplemente con el tiempo. Más bien tiene lugar una variación de este tipo: y la obra de arte de calidad puede desnudarse a través de la Historia. De ese modo, mientras tanto, el contenido de verdad, la calidad, no recae en el historicismo. La Historia es inmanente en las obras, no un destino exterior, ninguna valoración variable. El contenido de verdad se hace histórico cuando se objetiviza una conciencia correcta en la obra.

TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*

INTRODUCCIÓN

Aquí se discutirán las cuestiones terminológicas y metodológicas, los problemas y las leyes de la disciplina «Historia del Arte». La trayectoria seguida por una ciencia será esquematizada conjuntamente con la pregunta de su significado. Con ello se manifiesta ya la problemática de este libro. En tanto se describa la situación científica, será hecha desde una crítica y una reflexión escépticas. Si esta crítica y la exposición de los métodos confluyen, será precisamente porque la ciencia de la que aquí se trata se halla, junto con su objeto, al cual se llama comúnmente «Arte», en un proceso de transformación, que en el mejor de los casos podría ser designado como un proceso de maduración, y porque con ello la pregunta sobre el por qué se enlaza con aquélla sobre el cómo, al igual que hombres que en la Edad Media alcanzaran sus primeros resultados y se preguntaran ahora sobre el sentido de su actividad. En la ciencia de la Historia del Arte siempre se ha interrogado sobre el sentido; sin embargo, la euforia por la pregunta o por la respuesta ha desaparecido. Un balance realista muestra una considerable desviación de la ciencia respecto de la realidad. Nunca se ha hablado y escrito tanto sobre «Arte», y nunca se les ha comunicado menos a los destinatarios. También de ello se dará cuenta aquí. Con otras palabras: la exposición de la situación presente de una ciencia sólo pude darse como crítica, a partir de la cual nacerán las leyes.

TERMINOLOGÍA

En los planes de estudio de las universidades existe la disciplina «Historia del Arte». Pero también el tratamiento que la historia del ar-

te conlleva se denomina así. El objeto y el sujeto tratados asumen la misma designación, una confusión terminológica que sirve de pretexto para la búsqueda de una solución. Se comprende que «Historia del Arte» designe la historia de la producción de éste. El caso es distinto con el sujeto. Se propuso la expresión «Ciencia del Arte», alrededor de la cual se produjo una discusión terminológica, porque el historiador del Arte (especialmente el positivista) recela ante la utilización de Arte y Ciencia en la misma expresión, temiendo una exposición científica no objetiva. Se ofreció una salida al utilizar «Ciencia de la Historia del Arte» en lugar de «Ciencia del Arte». La expresión no ha adquirido carta de naturaleza y, además, es superflua. La *Historia del Arte* puede designar el objeto, aquello que ha sucedido como historia en el campo de las Artes Plásticas. El tratamiento de la Historia del Arte puede designarse por *Historiografía del Arte*. El historiógrafo es aquel que emite un juicio científico al describir la historia. Es un *historiador del Arte*. Con ello se asume la terminología de las ciencias de la Historia, que llama Historia al objeto e historiador al sujeto.

Hay que tener presente, además, un segundo problema terminológico: el «Arte» no se agota con las Artes Plásticas, sino que incluye, por ejemplo, la música, la poesía, etc. La disciplina «Historia del Arte» ha usurpado para sí el término «Arte», mientras que las demás hablan de «Historia de la Literatura» o «Historia de la Música». Su fundamentación radica tanto en la ascensión de «l'arte», la libre configuración mediante piedra o color, al rango de la Poesía o la Retórica como en el comienzo de la revalorización de los objetos que el énfasis configurativo de la época, en su exteriorización del mundo, supone. El Renacimiento no parece menos fascinado por el descubrimiento universal de lo visual y la transposición del antiguo concepto del arte a este descubrimiento. Este fue el modo que las Artes Plásticas adoptaron para usurpar el concepto general. La Poesía y la Música pertenecieron a las Artes durante largo tiempo. La cúpula de la catedral de Florencia, de Brunelleschi, o un relieve de Ghiberti, eran de hecho sólo la producción de un arquitecto o de un escultor, es decir, en último término, de un artesano. No obstante, a través del ingenio y la invención este artesano alcanza el imperio del Arte, ya que los nuevos tiempos, en los cuales todo es ratificación del mundo, contemplan la realidad y el «Arte» conjuntamente, en tanto la realidad del observador se configura a través de normas. La Poesía y la Música lo eran; un cuadro, un relieve, un edificio, una estatua, garantizan ahora el «Mundo» y el «Arte» simultáneamente. Así, esta superación de las artes anteriores mediante las nuevas artes visuales se realiza, finalmente, en un auténtico «Paragone», contienda entre las artes; esta usurpación de la denominación de «Historia

del Arte» por parte de las Artes Plásticas se mantiene viva aún en la época actual. El término no se debe eliminar. Además, hay que considerar otros idiomas; en inglés se habla de «fine arts»; en francés, de las «beaux arts»; en italiano, de «le belle arti», términos que aparecieron como recurso en la práctica académica y en la coetánea emancipación de las Artes Plásticas. Debemos mantenerlos en la expresión «Historia del Arte» y reconocer el término como generado históricamente.

Desde G. Droysen[1], y aun con anterioridad, existe en las ciencias históricas el término «Historik» (Historia), con el cual se denomina la actividad científica ante la historia, según unos métodos determinados.

En este sentido, el título de este libro sería «Historia del Arte».

El problema de la sistematización

Toda ciencia tiene como fin la ordenación de conceptos. Lo que se nos presenta como un objeto enuncia otro, subsiguiente, difícilmente perceptible: una pintura de las catacumbas, un monumento ecuestre, un Apenino de la Gruta, un salero de plata, un obelisco, un jardín inglés, un relicario, un lienzo azul de Yves Klein y los *Schluckbilder*[*] son indicios de una larga serie, capaces de evidenciar la existencia manifiesta de un problema de orden y la necesidad de una terminología. «Hemos tenido en cuenta tanto la discusión de los problemas sociales desde una perspectiva en gran medida filosófica como la forma de investigación llamada, en su sentido más estricto, "teoría", de nuestro campo particular: la creación de términos precisos. Ya que cuanto más alejados estemos de la opinión de que es válido comprimir en fórmulas el reino de la vida histórica más convencidos estaremos de que sólo con términos precisos y definidos allanaremos el camino de una investigación que cimentará la significación específica de los fenómenos sociales»[2].

¿Cuáles son los objetos que estos términos deben cubrir? ¿Y por qué son dignos de ser adoptados por los historiadores? Una cuestión

---

[1] J. G. Droysen, 1808-1884, historiador, catedrático en Kiel, Jena y Berlín. En 1858 se imprimió su *Grundriss der Historik* como manuscrito de uno de sus cursos. La primera edición es de 1868. Hay una nueva edición de la 3.ª, al cuidado de R. Hübner, con el título *Historik*, con comentario del editor, cuya tercera edición es de Munich, 1958.

[*] Xilografías con la imagen de un santo que, según costumbre centroeuropea, algunos creyentes tragaban en ritual religioso [N. del T.].

[2] M. Weber, en: *Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, t. 19, Tübingen, 1904, prólogo, p. 6.

hoy poco discutida es aquella sobre qué sentido tiene ocuparse de lo que el término «obra de arte» cubre. Con el aumento de las posibilidades de reproducción y de la literatura crítica se ha formado un tabú; nada es tan resistente como el concepto del arte creado en el Renacimiento, que hoy en día se manifiesta como freno, por cuanto limita de continuo la interrogante sobre el sentido de nuestro tratamiento de la «obra de arte».

«La realidad se experimenta tal y como el lenguaje nos la presenta.» Esta afirmación de Humboldt puede servir, bien entendida, como justificación de una Historiografía del Arte. Si las «obras de arte» pertenecen a la realidad pueden ser experimentadas como lenguaje, es decir, como conceptos; el concepto es la modalidad que la experiencia adopta. Durante largo tiempo, ésto no fue evidente, desde que en el siglo XIX, a través de la espiritualización del concepto del arte, éste fue considerado como inexpresable. Se necesita, para ello, tomar al objeto de nuevo como un objeto empírico, con lo cual se hace perceptible el principio de una posible sistemática. Los objetos edificio, cuadro u ornamento son, en cada caso, objetos singulares de tiempos pasados, aun visibles y experimentables.

Nace la exigencia de fundar un orden reconstruido, lo cual significa devolver a los objetos, mentalmente, su antiguo lugar. Para ello deben ser conservadas, frecuentemente, otras relaciones, con las cuales un objeto evolucionado históricamente puede hacerse caótico y difuso. El intento de una reconstrucción pura debe ser completado con el de la construcción. En ello debe entenderse el intento de establecer un orden no sólo a través de la restauración, sino mediante conceptos que generan relaciones. «Ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca tribues dispositio», según San Agustín[3]. ¿Cuáles son, entonces, los lugares a los cuales asignamos los objetos? Sería supersticioso creer sólo en la posibilidad de reconstruir las antiguas relaciones. Si el deber del historiador es el intentarlo, lo será también el instituir otras relaciones en las ideas. Y la Historia del Arte es historia de las ideas. La idea del decurso histórico, la idea de la legitimidad de los géneros, la del museo o del estilo pertenecen a la ordenación. En ellas los fragmentos históricos encuentran su lugar. Esto puede ser intercambiado con una colocación «ad-acta». De hecho, empero, así se crean la ciencia y la verdad.

La historia de la Historiografía del Arte es la del descubrimiento de nuevas posibilidades de ordenación. El concepto «estilo», como el de género, por ejemplo, ofrece de continuo nuevos «lugares».

---

[3] SAN AGUSTÍN, *De Civitate Dei*, en: E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, t. 3, «Le XIII[e] siècle», Brujas, 1946, p. 201.

Una imagen ilustrará esta problemática: Supongamos al director de un museo por completo vacío ante infinidad de cajas llenas de objetos de arte y cuyo contenido debe ordenar razonablemente. ¿Cómo las distribuirá para los diversos «lugares»? ¿Según el formato, los materiales —madera, lienzo, cobre— según los colores quizá? ¿O reunirá todas aquellas imágenes en las que se representen limones? Algunas de estas posibilidades parecen absurdas. Y, sin embargo, en todas se ha encontrado una definición precisa. Sepárense, por ejemplo, todas aquellas imágenes con un tono de azul determinado y se habrá alcanzado, posiblemente, un grupo estilístico, al igual que con los «limones», unificados iconográficamente, pues éstos serán, predominantemente, bodegones holandeses del siglo XVII.

La Historiografía del Arte es la posibilidad de una ordenación. El derecho a estas ordenaciones, que pueden ser intersecciones o traslaciones, reside allí donde el objeto, la «obra de arte», se hace históricamente eficaz. Pues con ello se crea el campo de interrelaciones en el cual se alza la singularidad restaurada y se crea la ordenación, por y para nosotros conseguida, y referida además a la historia.

Si se habla de las posibilidades de ordenación puede censurarse el que con ello se establezca la preponderancia de la ciencia del Arte sobre éste[4]. No tiene objeto, ya que la construcción de órdenes no construye la obra, sino que le otorga un lugar.

La absolutización de una única posibilidad de ordenación, el procedimiento iconográfico unilateral o el estético unilateral, por ejemplo, es peligroso, ya que no se utiliza la posibilidad, esencial, de las ordenaciones intersectadas.

Se ordena mediante los conceptos. Éstos no son el objeto mismo, sino su construcción en la conciencia histórica. Es de observar el que estos conceptos están expuestos a los cambios históricos.

El concepto de «estilo», por ejemplo, variando desde la descripción de un grado de calidad hasta la de un grupo cuya estructura es semejante en sus propiedades, aislado en su propia variación, puede ilustrar la complejidad de las posibilidades de ordenación.

Debe interrogarse:

1. ¿Cuáles son los objetos de la Historiografía del Arte?
2. ¿Cómo ha procedido la Historiografía del Arte ante ellos?
3. ¿Cuáles son hoy los instrumentos y conceptos de esta ciencia, con los cuales interviene tanto en el Arte como en la Historia?

---

[4] Cfr. L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, Munich, 1967, entre otras, pp. 220 y 224 y ss.

4. ¿Qué significación tiene la Historiografía del Arte para los hombres?
5. Finalmente: ¿Tiene sentido esta Historiografía? ¿Existe un futuro para ella?

Estas interrogantes dan lugar a las divisiones de este libro. Cada una de ellas incluye a las otras. Algunas, descritas una vez por M. Scheler[1], como el fracaso de la Filosofía, cuando ésta reduce sus propias interrogantes al campo inferior del ser, pueden servir para la Historia del Arte: «Las tres grandes direcciones de los llamados positivismo, neokantismo e historicismo, que consideran la metafísica de cualquier índole como imposible, se encuentran aún sólo en algunos rezagados. El positivismo aporta las formas del ser y del conocimiento de los datos de la sensibilidad, pero debe, por esta razón, aclarar consecuentemente no sólo las respuestas metafísicas, sino también las interrogantes de esta forma particular como irrazonables y basadas en una errónea costumbre intelectual de los hombres. El historicismo ve en toda cosmovisión, en las religiosas o en las filosóficas, sólo las formas de expresión de las condiciones vitales, histórica y socialmente variables. Hoy se puede decir que las razones de estos... grupos de pensamiento... han sido íntegra y completamente refutadas.» El positivismo y el historicismo son hoy modalidades del pensamiento aún activas en la Historia del Arte que impiden una metafísica de la Historia. ¿Qué significa metafísica, sin embargo, en el campo de la Historia del Arte? El historiógrafo del Arte se afirma a través de los «hechos» y el campo al que se repliega es siempre el de la objetividad aparente de la Historia. La interrogante sobre una Historiografía objetiva, siempre de nuevo planteada, es, en menor grado, aquélla sobre la certeza de los hechos averiguados que aquélla sobre su sentido.

[1] M. Scheler, *Philosophische Weltanschauung*, Bonn, 1929.

I

LA «OBRA DE ARTE» COMO OBJETO DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

El objeto de la Historiografía del Arte es la «obra de arte» y la historia del «Arte». Como pueden ser descritos tanto la «obra de arte» como el decurso histórico, aquí se hablará de la «obra de arte» y de aquella Historiografía en la cual se la pueda contemplar como parte integrante de la Historia.

El concepto «obra de arte» toma forma en la confrontación entre Estética normativa y experiencia histórica. Cierto diccionario define: «Arte es la configuración que adquiere una capacidad anímico-espiritual a través de una forma propia, según determinadas leyes. Los medios estructurales y las leyes para su utilización son diferentes para cada arte. En cualquier caso, la Estética ha creado ciertos elementos formales generales, como la proporción, el ritmo, la armonía o la belleza. El producto así formado se denomina "obra de arte"»[6]. El concepto «obra de arte» está obviamente lastrado por normas (estéticas), que, al mismo tiempo, condicionan históricamente su alcance: piénsese en las hipótesis fundamentales sobre armonía y belleza y demás consideraciones sobre el cambio como principio de creación.

El concepto nació tarde. En el siglo XIV, C. Cennini situó la pintura en una posición ajena a la artesanía, de igual alcurnia y derechos que la poesía, la cual hacía tiempo, desde la Antigüedad, era vista como algo excepcional frente a la actividad manual que la pintura, escultura o arquitectura exigían[7]. La pintura, ahora, es considerada «el segundo esta-

[6] *Der Grosse Brockhaus*, 16.ª ed. en 12 t., Wiesbaden, 1955, t. 6, p. 706.

[7] J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Viena, 1924, pp. 77 y ss. sobre el *Tratado* de Cennino Cennini, en especial p. 79, sobre la inclusión de la pintura en las artes.

dio hacia la sabiduría», como igual en nobleza a la poesía. Aparecen desde este mismo momento escritos sobre la oposición entre las artes, los «Paragone», como, por ejemplo, en Leonardo[8]. «Ars», «L'Arte» es algo que, al mismo tiempo, exige en su ejecución la mano de la fantasía para contemplar lo nunca visto (en tanto latente bajo el tejido de lo natural) y aferrarlo con la mano, siempre que pueda ser representado como verdadero lo no existente[9]. En el Quattrocento, con Alberti, la pintura (es decir, el «Arte») pasó de ser una parte de la artesanía a ser una de las «artes liberales», por cuanto la fundamentación de esta pintura se buscó en elementos científicos.

De inmediato, las «artes liberales» o «artes ingenuae», los conocimientos dignos de un hombre libre en la Antigüedad, fueron diferenciados de las artes e industrias manuales. Desde Isócrates estaban consideradas como un primer grado de la Filosofía, y con M. Capella (hacia 420 d.C.), con el cual las «artes liberales» fueron tipificadas como una categoría fija e iconográficamente determinada, son enumeradas «siete artes liberales»: gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía, una clasificación que se conserva hasta la Edad Media, aun cuando desde Boecio las cuatro últimas se denominan *Quadrivium* y las tres primeras, desde el siglo IX, *Trivium*[10]. La discusión de esta antigua clasificación está justificada aquí por la ausencia del término «Arte», aun cuando en otro contexto y significado. Cuando en el Quattrocento, con Alberti, estas «Artes Plásticas» hallan entrada en el templo de las actividades «gentlemanlike», se asigna con ello una aptitud científica a un valor profesional tan «sólo» manual. Para Alberti, este carácter científico es el cenit, la suma excelencia.

Con el Renacimiento nace un concepto del arte que contempla tanto aquellas obras artesanales como las de la Poesía como producto de la ciencia, y por ello del ingenio. Esto tendrá consecuencias, ya que ciertos conceptos de la Retórica son trasladados al campo de los oficios manuales. La creación de imágenes en materiales, como piedra, escayola, pigmentos, piedra como Arquitectura, etc., fue incluida en el círculo de las grandes artes y con esto, y mediante la Retórica en ello comprendida, lo artesanal fue redimido como «Arte». Se establece un concepto

---

[8] Cfr. J. v. SCHLOSSER, *ibid.*, pp. 154 y ss.; I. RICHTER, *Paragone. A comparison of the arts by Leonardo da Vinci*, Londres-Nueva York-Toronto, 1949.

[9] Cfr. J. v. SCHLOSSER, *ibid*, pp. 105 y ss.; L. B. ALBERTI, *The latin texts of De Pictura and De Statua*, edited with translations, introductions and notes by C. Grayson, Londres-Nueva York, 1972.

[10] L. H. HEYDENREICH, «Eine illustrierte Martinus Capella-Handschrift des Mittelalters und ihre Kopien im Zeitalter des Frühhumanismus», en: *Kunstgeschichtliche Studien für H. Kaufmann*, Berlín, 1956, pp. 59-66.

del arte más moderno, con el cual se asigna un valor propio a lo «artístico». La destreza artística, vista ahora como ingenio y genialidad, se acepta como la más alta región de la Retórica.

La problemática de los conceptos artísticos se aclara a partir de la Época Moderna, donde lo «artístico» se independiza de la «obra de arte». El *Museo imaginario*, de A. Malraux[11], que incorpora la presencia de las «obras de arte» de todos los tiempos, donde éstas, independientemente de su definición, sólo se desprenden de una característica, precisamente la «artística», es la última consecuencia de la emancipación de la «obra de arte» de las antiguas artes. ¿Qué puede producir una pintura que rechaza la imitación, la fantasía y la alabanza? «Pintura»[12]. Tradúzcase aquí la palabra «Pintura» por «Arte» y nos encontraremos ante un problema fundamental de nuestra ciencia: el que un «producto-manual» haya conquistado las alturas del «ars» y desde ese momento pertenezca al «ars» de la Retórica. Puede crearse un «museo imaginario» en el cual la pintura rupestre se encuentre junto al «Pop-art», ya que todo se halla cobijado por el mismo concepto.

Este nuevo concepto del arte (establecido en el Renacimiento) sienta la idea de que el «Arte» nace del «Arte». La actividad artesanal da forma a imágenes o construcciones, la reflexión histórica suministra la propia valoración y, con ello, el «Arte». Hasta aquí, A. Malraux es un hábil profeta recurrente, al percibir la última consecuencia resultante cuando el Arte genera sólo Arte, procedimiento que se sitúa en el lugar que el Arte ocupa cuando se incluye en la Retórica.

El concepto de arte es del género normativo. Con él se determina cuándo cierta imagen, sobrepasando lo artesanal, se convierte, como hallazgo del ingenio, en creación análoga a la creación divina, y, finalmente, el concepto del arte aparece también como pensamiento histórico-artístico; ésto se deja percibir con claridad en el Renacimiento, cuando se habla ya de «renacer» del Arte. La época precedente, vacía artísticamente, y el subsiguiente despertar son vistos entonces como parte de un decurso histórico.

Si la visión artística tradicional se convierte en histórica, como ocurre a finales del siglo XIX, y si el precedente decurso histórico no se ve ya (en relación con los momentos de apogeo) como meta, el concepto artístico del Arte antiguo se revela como el instrumento regulador de una errónea fe en las normas. Las postrimerías del siglo XIX pretendieron contentarse con la resurrección de un antiguo culto al genio,

---

[11] A. MALRAUX, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburgo, 1957, trad. por Jan Lauts de la edición original, *Le musée imaginaire*, Ginebra, 1947.

[12] A. MALRAUX, *ibid.*, p. 46.

mientras que, al mismo tiempo, las así llamadas prácticas artísticas «menores», las artes industriales, pasaban al primer plano de la reflexión histórica. Precisamente en ellas, no lastradas por un elevado concepto del arte, era posible una Historiografía del Arte libre de normas.

Aún hoy la problemática del concepto del arte tradicional aparece con claridad, por ejemplo, en H. Sedlmayr, donde, bajo el título «¿Hasta dónde ha llegado el Arte de la Pintura?», se dice: «En los últimos tiempos han aumentado las voces de aquellos que han considerado que el Arte, en la gran revolución de 1910, ha traspasado las fronteras de lo que hasta entonces era y significaba, internándose en campos más allá del propio Arte»[13].

El concepto del Arte es aquí regla e instrumento histórico simultáneamente. Es utilizado como norma y, al mismo tiempo, la «obra de arte» se considera parte del pasado. «La transformación en su esencia es tan profunda que destaca la cuestión de si el término «Arte» se considera suficiente para las nuevas formas plásticas[14]. Determinadas imágenes de nuestro siglo están más allá de las fronteras de las antiguas normas históricas del arte. Pero no se hubieran dado si el antiguo concepto del arte no estuviera vigente aún hoy.

Nunca se ha escrito tanto sobre Arte como ahora, cuando todas las teorías modernas parten de que los objetos, colores y formas, hallados o elaborados, pueden ser transformados en «Arte» por un «artista». ¿Qué ocurre cuando una secadora de botellas es considerada una «obra de arte»? Cuando un «artista», mediante una transposición, sitúa un fragmento de cotidianeidad en otro campo, denotado por un antiguo concepto, el «Arte», comienza un ensayo trascendental[15]. De primera intención puede parecer excesivo, pero, de hecho, nada depende tanto del antiguo concepto como el «arte» moderno. Sin él el color azul, que llena uniformemente un lienzo, se transformaría, desde el tubo de envase, en pigmento puro, y una lata de Coca-Cola, como «obra de arte», de nuevo en una auténtica lata. Porque desde el Renacimiento se sostiene que hay formas objetivas que son «Arte» y que este «Arte» puede requerir un lugar preciso (el museo o la conciencia de los receptores, por ejemplo).

La Filosofía, que en un tiempo contribuyó en gran medida al surgimiento de normas estéticas, reconoció que el concepto de obra de arte, tomado absolutamente, puede ser peligroso. Citando a M. Müller:

---

[13] H. Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburgo, 1964, p. 128.

[14] H. Sedlmayr, *ibid.*, p. 129, según O. Karpa con documentación adicional.

[15] Cfr. J. Traeger, «Duchamp, Malewitsch und die Tradition des Bildes», en: *Zeitschrift fur Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, t. XVII, Bonn, 1972, pp. 131-138.

«...La sustancia de la obra de arte sólo... (es)... comprensible dentro del concepto histórico análogo, que sólo puede ser claro y unívoco en los límites históricos determinados por el espacio y el tiempo culturales, mediante un "entendimiento del ser" y una "voluntad fundamental" concretos y homogéneos. No es ni una estética intemporal ni un concepto apriorístico quien determina qué es el Arte, sino la continuidad y la tradición de la presencia histórica del Todo en cada nueva obra individual; una continuidad y una tradición a las cuales nosotros pertenecemos. La obra de arte no puede medirse con una norma conceptual deliberada y ponderada y reconocida como tal obra de arte, sino como la simbiología, que en cualquier otro mundo hubiera tenido que ser por completo diferente, nacida del y generada por el decurso histórico»[16].

Así, cuando es comprendido históricamente, el concepto de arte puede transformarse de nuevo en un transmisor de conocimiento. Hay, finalmente, una constatación histórica que distingue épocas sin este concepto de la obra de arte y otras que lo han necesitado.

«Hay que defender con energía el que la obra de arte, como obra de arte histórica actual, es el relato, inteligible ontológica y categorialmente, de un proceso sólo interpretable como referencia a un substantivo común, lo supraindividual y transestético, que tiene en el hombre su propia analogía.» Frente a esta apreciación de F. Piels[17] se presenta aún la necesidad de suponer que la «obra de arte» es un valor absoluto, que el «arte» da forma a la verdad en sus obras, que la «obra de arte» es una «isla».

«Sobre» y «bajo» la «obra de arte» - Arte popular y Técnica

Desde que existe el concepto del arte se han separado del amplio campo de la creación plástica conjuntos sobre y bajo este concepto tanto mediante la limitación conceptual como a través del desarrollo histórico a ella asociado. En el campo del «Arte» existe el concepto del «arte popular» como un «por debajo»; «por encima» se sitúa el fenómeno de la técnica, que perteneció una vez al campo de las artes. A partir del Quattrocento tiene lugar un proceso de asombrosas consecuencias. Mientras antes sólo existía el problema de la elaboración artística, es

---

[16] M. Müller, *Existenzphilosophie im geistigen Leben der Gegenwart*, 3.ª ed., Heidelberg, 1964, pp. 255 y 254, según: F. Piel, *Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft*, manuscrito impreso, Munich, 1972, p. 22.

[17] F. Piel, *ibid.*, p. 21.

decir, de la adición de diferencias cualitativas, como simple, malo, austero, etc., a un objeto artificial, la «obra de arte» tomada del campo de la Retórica, establece, a partir de L. B. Alberti, una frontera inferior. Rafael, ante el cual se temía, en el Romanticismo, una concepción del arte tan espiritual que se le imaginaba sin manos, no podía asimilarse al fabricante o al decorador de un simple mueble. En el siglo XIX aparece finalmente el concepto de «arte popular», el cual, a pesar de mantenerse el término, al mismo tiempo es despreciado directamente a través del adjetivo «popular» (en esa época en que, por ejemplo, el «espíritu popular» se considera el estímulo del Arte)[18]. El «arte popular» es un nuevo concepto que aparece al tiempo que el del Arte ocupa su propia esfera, en donde la conciencia histórica constata y al mismo tiempo favorece la división.

El primer intento de incluir el «arte popular» en el sistema de las artes se encuentra en A. Riegl[19]. El punto de partida es el concepto de «actividad doméstica». En el sentido más limitado y primitivo de la palabra nombramos aquella forma de producción humana de bienes, con la cual todo lo que el hombre necesita para su manera de vivir es elaborado por él y sus familiares, sin cambiarlo o comprarlo a personas ajenas[20]. «La "actividad doméstica" y el arte popular se implican mutuamente; entre ambos proporcionan el rasgo esencial del grado más antiguo y significativo del desarrollo cultural del hombre»[21]. Siguiendo a Reigl, existe una forma de elaboración de bienes, limitada absolutamente a la propia utilización, que no obligaría a una campesina rumana a producir camisas según la elaboración artística tradicional, por cuanto el objeto es aquí un objeto personal generado por la actividad doméstica. Estos bienes suscitan en Riegl el concepto de «arte popular», definido así: «cuyas formas *todos* los miembros del pueblo deben conocer y ejercitar; hay que subrayar expresamente que en la actividad doméstica primitiva no podía haber diferencias de clase. Estas las estableció ipso facto la institución de la esclavitud. El señor también hace uso del derecho de la fuerza en el campo del Arte. La belleza es igualmente una manifestación de la fuerza: El adorno de valor aparece como un privilegio frente a los indigentes. Así, por una parte, formas artísticas únicas se convirtieron en prerrogativa exclusiva de ciertas clases, que a la vez abandonaron (paulatinamente) el proceso de frabrica-

---

[18] C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, t. 1 y 2, «Geschichte der bildenden Künste bei den Alten», Düsseldorf, 1866, t. 1, pp. 48 y ss.

[19] A. Riegl, *Volkskunst und Hausindustrie*, Berlín, 1894.

[20] *Ibid.*, p. 8.

[21] *Ibid.*, p. 14.

ción de estas formas. Así, también bajo este aspecto, debe darse consecuentemente un análisis pormenorizado del arte popular...»[22].

El pensamiento de Riegl, la «actividad doméstica» vista como germen de un «arte popular», admitiendo con ello una primitiva autonomía de la ejecución personal situada en los «niveles más altos de la creación artística», es casi una Historiografía del Arte del Cinquecento cuando, acaso en el sentido de Vasari, se argumenta: «No hubiera sido posible alcanzar el progreso de la Arquitectura, Escultura y Pintura monumentales si se hubiera permanecido eternamente en el arte popular. Bajo el dominio de la actividad doméstica primitiva habilitar un blocao de maderos como morada le es posible a cualquiera; por consiguiente, la Arquitectura era aún, en este nivel, un auténtico "arte popular". Sin embargo, para la edificación, por ejemplo, de un templo, la casa monumental de la divinidad, con materiales perennes, no es apropiado el mejor de entre los mejores; para ello es necesario un arquitecto»[23]. La «cabaña primitiva»[24] de Vitruvio como concepto antiguo y el pensamiento evolutivo de nuevo cuño se reúnen aquí en forma esquemática.

¿Es, de hecho, el «arte popular» un producto de la «actividad doméstica»? Riegl afirma que ésta es el extremo de una distanciación cultural del campesinado provincial, en tanto toda cultura conoce, desde el principio, «especialistas» para determinadas actividades. Con lo cual su argumentación toma la forma de una moderna Sociología del Arte, al hablar de «autoproveedores» y de aquellos que tienen «esclavos proveedores». Ciertamente, en Riegl no está claro que la discrepancia con el siglo XIX debería aparecer en la existencia, por un lado, del «artista», en alguna forma un esclavo liberado, y, por otro, de la manufacturación tradicional de objetos según modelos previos. Así, a decir verdad, el «arte popular» puede ser un producto de la «actividad doméstica». Sin embargo, es también un derivado del «arte culto». Sus modelos siempre son hallables aunque sean, evidentemente, modelos siempre con variaciones.

A partir del siglo XIX se hace perceptible una escisión en el «arte popular»; de ello es un síntoma, entre otras cosas, la definición de Riegl. Desde el siglo XIX (en sus primeros ejemplos desde el XVIII) existen cuadros que siguen de hecho los modelos del desarrollo estilístico común, pero que, no obstante, están situados fuera del carácter general, como categoría propia.

---

22 *Ibid.*, pp. 29 y ss.

23 *Ibid.*, pp. 32 y ss.

24 VITRUVIO, *Zehn Bücher über die Architektur.* Trad. y an. por C. Fensterbusch, Darmstadt, 1964, t. 2, cap. 1: «Vom Ursprung der Gebäude», pp. 78-87.

A continuación se nombran algunos fenómenos categoriales del «arte popular»:

1. En Arquitectura, la tradición conserva tipos fijos frente a los muy elaborados de la «Arquitectura culta».
2. La obra plástica del arte popular es preferentemente votiva o idiolátrica, es decir, en ella se crean identidades primitivas o bien con el objeto de la imagen o bien con la objetividad.
3. La ornamentación juega un papel destacado, garantizando la tradición de los «modelos», la repetición y el «estereotipo», y añadiendo la distinción del adorno.

El siglo XIX, el de la reflexión histórico-artística, separa ampliamente la producción artesanal del concepto del arte. Sólo desde entonces se diferencian un cuadro de museo de una cuchara tallada y sus respectivas funciones, como documentos de distintos estados de conciencia.

Hoy día no hay producción de «arte popular» en la mayoría de los países. Existen dos razones evidentes: El establecimiento del concepto moderno de arte interrumpió una relación que era esencial para el «arte popular». Por ello puede verse la técnica moderna como una nueva posibilidad de producción en la que las funciones que ésta cumplía han sido reemplazadas.

Si el «arte popular» forma un «bajo» el «Arte», la Técnica forma un «sobre» él. Las definiciones de la Técnica parten del hecho de que el uso de máquinas y aparatos originó una nueva era, la Era de la Técnica. Aun cuando aquí no se toman estas definiciones triviales al pie de la letra, la relación «técnica»-«Mecánica» ofrece un punto de partida para determinar la correspondencia entre el «Arte» moderno y la técnica. En el Renacimiento no existía «técnica» que no fuera «ars». La «inventio», la invención ingeniosa, entraba en el campo de las «artes mechanicae» produciendo tantos aparatos como «obras de arte». Aquí habría que citar a Leonardo no sólo por ser autor de descubrimientos técnicos o plásticos, sino porque en él se hace perceptible el Arte como origen de la Técnica y, viceversa, la Técnica como origen del Arte. Su observación de la Naturaleza, de la cual extrajo cuadros, le llevó también a la invención de aparatos a imitación de los naturales. Su aparato volador no es otra cosa que el resultado de la observación de fenómenos y leyes de la naturaleza y su «reconstrucción». El cuadro de la Mona Lisa es semejante a sus diseños de aparatos voladores en tanto la «imitatio», como imitación constructiva, es el hallazgo de lo nuevo en el descubrimiento de las leyes empíricas. Leonardo, Durero, Miguel Angel y tantos otros eran inventores no sólo en el sentido artístico, sino en el de

«τεχνη», que, ante todo, no era programada industrialmente, sino que estaba al servicio del «Arte». El jardín barroco, con sus problemas de surtidores, alimentación, canalización y almacenamiento del agua, por ejemplo, fue el marco donde se hicieron muchos de los descubrimientos técnicos e hidráulicos. Los experimentos e invenciones de D. Papin[25] tuvieron lugar en este campo. Fischer von Erlach se hizo rico, en su juventud, por liberar las minas húngaras mediante bombas de agua, que habían sido probadas en las fuentes y surtidores de los jardines[26].

«Ars» como invención, en el marco de la indagación de las leyes de la Naturaleza y su utilización, era, ante todo, «Arte». Pero el proceso técnico-mecánico y la independización de la máquina de él resultante llevó a una separación que provocó, entre otras cosas, que la «obra de arte» se independizara también como la «no-máquina». Hoy existe la Técnica. Leonardo se hubiera sentido quizás igual de fascinado ante el despegue de un avión *jet* como ante la experimentación fotográfica, que sólo deberían animar a reflexionar que el arte y la técnica fueron uno en tiempos, unidad desintegrada en la formación de un nuevo concepto del arte que rechazaba lo técnico, mientras la Técnica tomaba para sí el concepto de la invención. La situación actual es: el técnico quiere ser hacedor del mundo, como ya una vez proclamó Alberti; prácticamente no tiene nada que ver con el «artista», el cual, con su concepto del arte, ha sido transportado a una isla. La Técnica ha tomado en gran parte la antigua función del «ars». M. Buber refiere: «Recuerdo una hora pasada hace aproximadamente treinta años con A. Einstein. Yo le había acosado en vano con una tragedia de Margarita*. Por fin estalló: "lo que nosotros (y con este nosotros quería decir nosotros los físicos) ambicionamos —gritó— es perfilar*le* sus líneas". Perfilar —como se calca una figura geométrica—. Esto me parece un orgullo ingenuo y desmesurado; desde entonces el cuestionamiento de una tal aspiración se ha hecho más grave. La imposibilidad fundamental de penetrar en el electrón, la "complementariedad" de explicaciones contradictorias y ¡las líneas divinas del ser! Y, no obstante, debemos partir de este mundo irrepresentable, irreal, inquietante e inhospitalario si queremos encontrar la Naturaleza, en la cual, podemos decir, está escondido el Arte y de la cual hay que "extraerlo"»[27].

---

[25] D. Papin, médico y naturalista francés, n. 1647, m. 1712; cfr. Ch. Cabanes, *Denis Papin*, París, 1935.

[26] Cfr. Th. Zacharias, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*. Con una introducción de H. Sedlmayr, Viena-Munich, 1960, pp. 18 y 22 y fig. 255.

* Se refiere al *Fausto* de Goethe [N. del T.].

[27] M. Buber, «Der Mensch und sein Gebild», en: *Die neue Rundschau*, 66, Frankfurt/Main, 1955, p. 7.

No por aproximación se han reunido aquí a Einstein y Durero (del cual nace la formulación: «Pues, ciertamente, el Arte se encuentra latente en la Naturaleza; quien de ella lo extraiga, lo poseerá»). El Arte, perfilar las líneas de la creación, parte desde el «Arte» hacia las ciencias de la Naturaleza y la Técnica, y esta posibilidad ya fijada en el concepto renacentista del arte debe ser modificada. El proceso de separación, sin embargo, aísla el concepto del arte o bien estética o bien esotéricamente.

Historiografía del Arte y Estética

Hay un problema de la Historiografía del Arte en relación con las ideas de belleza y «Arte». Si se define la Estética como doctrina de la belleza (una definición trivial) aparecen vínculos de esta estética y de la «ciencia del Arte» general. Desde que la Estética se estableció, especialmente con A.-G. Baumgarten [28], como una teoría semejante a la Lógica o la Ética, y la Ilustración, y posteriormente el idealismo, incluyeron el concepto del arte en una sistemática del pensamiento de lo bello, se complicó el proceso del pensamiento sobre la obra de arte. La cuestión sólo puede ser aquí burdamente esquematizada, por cuanto el tema es las relaciones entre el concepto del arte, Historiografía del Arte y Estética.

El que la belleza constituía la obra de arte, visión fundamentada en el Renacimiento, hizo historia del Arte. Hoy, la Historiografía del Arte evita premeditadamente el concepto de belleza, igual que las Artes Plásticas la conciben tan sólo como objeto, transformable en formas, las cuales, sin embargo, son en sí mismas independientes de él. Hubo también, empero, un esteticismo, una absolutización del pensamiento de lo bello, en el cual el «Arte» se separó específicamente de la idea de belleza. Cuando O. Wilde o A. Beardsley se ciñen al principio estético se refieren a uno ornamental que pueda ser observado desde el exterior, y, simultáneamente, en un juego de predistigitación, servido al burgués como Arte, mientras que, de hecho, toma sólo veneno. Los últimos ensayos estéticos corren paralelos a la destrucción de las antiguas creencias estéticas, de forma que a finales del siglo XIX, cuando (con Riegl, aproximadamente) aparece una Historiografía del Arte libre de valores, la «obra de arte» puede ser «no-bella» (en Van Gogh, por ejemplo) o bien sólo se juega con el concepto de belleza (como en el Jugendstil).

---

[28] A.-G. Baumgarten, *Aesthetica*, 1.ª y 2.ª partes, Frankfurt/Oder, 1750-58; ed. facs., Hildesheim, 1961.

Pocos años antes de la aparición de los escritos de A. Riegl, en los cuales toma forma el concepto de estilo bajo unas reglas no valorativas, el concepto del arte sufre una separación radical del concepto de belle- a través de K. Fiedler. «La explicación y la crítica de una obra de arte o fruto de la energía humana debe partir de presupuestos distintos a los de la explicación y crítica de un producto natural. Ésta no podemos buscarla, sin peligro de caer en el error, en una propiedad determinada, en una intención de su creador; en cambio, una obra de la actividad humana sólo podemos entenderla por entero cuando perseguimos su nacimiento hasta una facultad preexistente en la naturaleza del hombre y cuando preguntamos por los fines, por cuanto colmarán la intención de su autor... en una obra del hombre lo esencial de antemano, aquello por cuya causa se produce, mientras todo lo demás es accidental, es lo que, independientemente de la intención del autor, le une a ella»[29]. En forma en parte trivial, pero con fuerza persuasiva, se entierra aquí la opinión aún dominante en el Idealismo, desde Kant hasta Hegel y Schelling, de que la belleza se puede hallar ante todo en el Arte. Segun K. Fiedler: «En Kant, aun cuando la Estética pertenezca al orden de las grandes relaciones sistematizadas del campo de la vida espiritual, el Arte figura en un lugar subordinado. Sus sucesores, en particular Schiller, llevaron el Arte al lugar que en Kant tenía el campo de la Estética. El presupuesto para una Estética moderna exige la aceptación de que el origen de la creación de todo lo bello y estético en la actividad artística, en la contraposición de poder frente a pensar, pertenece al Arte; esta afirmación debe ser, sin embargo, comprobada. A ella pertenece la frase que afirma que la verdadera belleza es belleza artística»[30]. Es admisible la Estética entendida como doctrina del conocimiento sensible. Es falso, en cambio, si se designa como fin de este conocimiento sensible lo bello y lo feo, ya que el conocimiento no tiene otro fin que él mismo, es decir, lo transformado en la verdad para la conciencia. Es secundario que en ello pueda verse qué es lo que suscita felicidad o pesar en el mundo de las imágenes[31]. La construcción de la Estética en el sistema filosófico kantiano se logra mediante el concepto del arte, y, tal como lo hará el Idealismo especulativo, se distancia ahora de este sistema un «neokantiano», K. Fiedler. «El juicio estético, la belleza o fealdad de algo, el agrado o desagrado provocado

[29] K. FIEDLER, «Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst», en: *Schriften zur Kunst*, reed. de la de Munich, 1913-14, con ampl.; ed. de G. Boehm, Munich, 1971, tomo 2, p. 1.

[30] K. FIEDLER, «Kunsttheorie und Ästhetik», en: *Schriften zur Kunst*, t. 2, p. 7.

[31] *Ibid.*, p. 8.

por algo, etc., no se somete (tras Kant) a ninguna regla válida y general: es puramente subjetivo y en cada caso particular el gusto debe dar un juicio nuevo. Completamente distinto es el juicio artístico; éste puede y debe estar sometido a determinadas reglas válidas y generales; pues este juicio no debe agradar al gusto, sino al intelecto... La sensación de felicidad suscitada por una auténtica y notable obra de arte está en el mismo nivel que la sensación de felicidad que acompaña todo entendimiento. Quien sólo reconoce al gusto como juez de su juicio artístico reconoce al tiempo las obras de arte sólo como estímulo de su emoción estética, no siendo diferentes del resto de las cosas que produzcan la misma impresión. La belleza no se deja construir mediante conceptos, ni siquiera con el valor de una obra de arte. Ésta puede desagradar y, sin embargo, ser válida como tal. El juicio estético no supone un conocimiento de las cosas; el juicio artístico sólo puede emitirse mediante el conocimiento[32]. «El juicio de las obras de arte tiene lugar, en general, desde dos puntos de vista, que llevan, ambos, a los mismos falsos resultados. Uno toma como modelo el agrado, con el cual regula el valor de una obra de arte; el otro pregunta, en cambio, si la obra de arte cumple las exigencias que la Estética propone. Así, la obra de arte se ve abandonada, por un lado, a las vacilaciones del gusto, y, por otra, a la lucha de las diferentes perspectivas estéticas, mientras que sólo a partir del concepto de arte mismo, el cual nada tiene que ver ni con el gusto ni con la estética, puede derivarse, para la valoración de las obras de arte, un módulo correcto y duradero»[33].

Tras Kant existe, junto a los intereses racionales y emocionales de la razón práctica, una tercera facultad puramente trascedental: la del gusto[34]. Con ello Kant recondujo su juicio del Arte a la sensación de felicidad o pesar. K. Fiedler separa ahora la Estética de la Teoría del Arte, en tanto adjudica a éste una significación racional, y, con ello, sobrepasa el antiguo concepto sensible que el Dix-huitième tenía del gusto. El «arte» se convierte, así, por último, en el marco de una filosofía inmanente, en «autosignificativo» y «autolegislado», tal como Fiedler se expresó.

Se puede hablar del triunfo de una Teoría del Arte inmanente sobre la Estética ilustrada e idealista, en tanto la cuestión de la conciencia, la psicología y la Historia se han convertido (con K. Fiedler) en ins-

---

[32] *Ibid.*, pp. 9 y ss.

[33] *Ibid.*, p. 11.

[34] I. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790), ed. Frankfurt/Main, 1975, Intr.; cfr. tb. M. RASSEM, «Über das Wort und die Bedeutung des Geschmacks», en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, ed. H. Sedlmayr, 3er cuad., Munich, 1957.

tancias de la relativización, que inspiran, entre otras cosas, una nueva Historiografía del Arte, precisamente al librarse de la Estética.

M. Buber formuló la penetración y el peligro de Fiedler: «Fiedler se ha acercado mucho, sorprendentemente, a la inteligencia de nuestros días; en el siguiente paso le estorbó su inhibición ante el idealismo.»

«La facultad cognoscitiva», así reza su tesis más expresiva, conlleva una legislación, que hace necesaria la configuración artística de las percepciones sensoriales: «Es un acierto el que la configuración supere a la percepción, y un desacierto el que ésta esté determinada por la facultad congnoscitiva. Fiedler ve la lucidez como una forma de la configuración que se ve completada por la artística; pero la esencia fundamental del Arte se pierde al acercarse tanto el entendimiento que éste queda subsumido. Es cierto que el pensamiento y el arte se completan mutuamente, mas no como dos órganos interdependientes, sino como polos eléctricos, entre los cuales salta la chispa»[35].

Es sintomática la dependencia de H. Wölfflin respecto a K. Fiedler. H. Wölfflin concibe la organización psico-fisiológica (antropológica) del hombre como el nuevo a priori. Esta tendencia parece «trabajar con exactitud»[36] en la forma más clara en su tesis «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur» (1866), especialmente cuando ve en ello el ideal de las disciplinas históricas.

El intento de establecer unos «conceptos fundamentales de la Historia del Arte» está fundamentado ahí donde la Estética, mano a mano con la Historia del Arte (Fiedler junto a Riegl y Wölfflin o la teoría de A. V. Hildebrand), crea, abandonando todo juicio del gusto, una ciencia histórico-historicista[37].

Los datos de la institución de las cátedras de Historia del Arte se hallan junto a aquéllos de la construcción de la Estética como disciplina enjuiciable artísticamente[38]. La cátedra de Historia del Arte más antigua de Alemania fue establecida en Königsberg, en 1825, como cátedra supernumeraria. En 1844 le siguió Berlín, después, en 1852, Viena, adonde fue llamado R. V. Eitelberg, que más tarde tuvo una cátedra de «Teoría e Historia del Arte» y al cual va unida la enseñanza del Arte. Las cátedras de Historia del Arte nacieron al tiempo que, co-

---

35 M. BUBER, «Der Mensch und sein Gebild», en: *Die Neue Rundschau*, 66, Frankfurt/Main, 1955, p. 3.

36 G. BOEHM, en: K. FIEDLER, *Schriften zur Kunst*, *op. cit.*, tomo I, Introducción, página XVI.

37 Cfr. entre otros, A. V. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), 10.ª ed., Baden-Baden-Estrasburgo, 1961.

38 Cfr. U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Viena-Düsseldorf, 1966, pp. 428 y ss.

mo Fiedler proclamó, la Estética se transformó de disciplina normativa en disciplina histórica.

En Fiedler el concepto del arte está reemplazado por el de «artístico», establecido en el marco de la Psicología y la Antropología. El psicologismo y el neokantismo se reúnen aquí extrayendo de la estética normativa una nueva Teoría del Arte históricamente practicable. No es casual que haya un camino desde Fiedler a la *Historia del Arte* de Wölfflin. ¿Qué significa, sin embargo, este «artístico», tomado de la valoración estética de lo bello? El concepto depende del de forma, del proceso de configuración. Existen aquí fuerzas inmanentes en acción que crean la obra de arte en el artista y cuyas leyes sirven para profundizar en ella. En consecuencia, Fiedler se convierte en el fundador de una Teoría del Arte no metafísica, que inicia la Historiografía del Arte en el sentido moderno del término.

Fiedler necesita aún del antiguo concepto de arte, puesto que parece que realizara una permutación y el concepto de arte, como concepto normativo, se viera inmerso en el concepto de «artístico» fundado en la Psicología. La problemática se mostró pronto en la Historiografía del Arte.

«Mucho hay digno de saberse en y sobre las obras de arte dependiente directamente de su importancia artística. Todo conocimiento, aun el hecho más nimio, puede ser de importancia insospechada para el entendimiento, en cuanto es contemplado según una determinada relación... Aquel que es dominado particularmente por los intereses artísticos, atribuirá una máxima importancia a la respuesta a las cuestiones científicas que puedan ser propuestas ante la obra de arte; para aquel, en cambio, cuyo interés primordial es el científico, será necesario, además, someter la obra de arte a su consideración científica»[39].

Por primera vez aparece un concepto «histórico-artístico» semejante a la «primera y segunda ciencia del Arte» de Sedlmayr*. La condición necesaria es que la «obra de arte» sea tomada en la categoría de lo bello y con ello transformada en objeto «científico». En la comparación con la historiografía del arte de Winckelman, por ejemplo, queda claro qué es lo que se abandona frente a la posición dieciochesca. Para Winckelman, la obra de arte es idéntica a lo bello, elevación de lo bello hacia el ideal, y el deber del hombre es conocer esta belleza, para en ella ennoblecerse. Para Fiedler, la obra de arte es una manifestación de la fuer-

[39] K. FIEDLER, «Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst», en: *Schriften zur Kunst*, *op. cit.*, t. I, página 17.

* Véase *infra*, «Análisis estructural».

za artística, una facultad humana. La comparación aclara cuán necesario era este paso que lleva de los comienzos de la nueva Historiografía del Arte (Winckelman) a la primera cumbre de la moderna Historiografía del Arte, con Riegl y Wölfflin *. La distancia de Winckelman respecto de la Antigüedad, su objeto, creó el ideal. Cien años después, al nacer la ciencia empírica del Arte, este ideal se ve afectado por su cercanía al objeto. El sucedáneo de lo bello es ahora lo «artístico» y pronto lo será la «voluntad artística», la abstracción del desarrollo histórico del arte.

Tras Fiedler fueron M. Dessoir, R. Hamann y H. Lützeler *(Einführung in der Philosophie der Kunst)*[40] y A. Baeumler[41], los que, en forma más o menos acentuada, señalaron la necesaria división entre Estética y Filosofía del Arte. W. Perpeet escribía: «La cuestión sobre el fin de la Filosofía del Arte es aquella sobre su posición particular dentro de la Filosofía. ¿En qué campo de problemas tiene su solar? Respuesta: En el de la Antropología cultural»[42]. Baeumler: «Apartarse de la metafísica de la "belleza" significa: consideración del Arte como una manifestación histórica paralela a otras manifestaciones de la cultura. En el lugar de la Filosofía del espíritu absoluto penetra una Filosofía de la cultura realista. En la época del platonismo la cuestión era: ¿Cómo es posible la belleza histórica (la obra de arte histórica)? Frente a ello, el problema reza ahora: ¿Cómo puede ser rescatada la propia existencia individual de la obra de arte de sus nexos históricos?»[43].

El concepto de cultura, plenamente vigente en la iconología de Panofsky ** donde el símbolo aspira a ilustrarla, se ha desprendido del concepto estético de la divinidad, el cual había sido tomado en préstamo por el platonismo, es decir, por la Estética medieval y el concepto metafísico de belleza del Renacimiento, esencialmente. Para el Medioevo no existía la «belleza artística», ya que la belleza, como predicado, sólo correspondía a Dios y su Creación. Había, empero, una representación de la jerarquización de todos los valores en Él fundamentada, formulada, sobre todo y repetidamente, por Tomás de Aquino[44]. El mundo, degenerado (en el sentido platónico), no es iluminado ya por un

---

* Véase *infra* «Historia del Arte como historia de los estilos (Riegl).

40 H. Lützeler, *Einfürung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, 1934, pp. 91 y ss.

41 A. Baeumler, en: *Handbuch der Philosophie*, Munich-Berlín, 1934, t. I: «Die Grunddisziplinen», Artículo «Ästhetik», pp. 3 y ss.

42 W. Perpeet, *Das Sein der Kunst und die Kunstphilosophise Methode*, Freiburg-Munich, 1970, p. 10 (cfr. también *infra*. «Aspectos antropológicos».)

43 A. Baeumler, *ibid.*, pp. 96 y ss.

** Véase *infra*, «Análisis simbólico».

44 R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Colonia, 1963, p. 102.

brillo ajeno y pasmoso; antes bien, reposa, como creación ordenada, bajo la luz de la Gracia —el aspecto primordial de una Estética medieval, si se quiere decir así—. Entendemos ya que el concepto de obra de arte, es decir, de aquella hecha por el hombre, es el centro de la conversión renacentista del platonismo en un concepto de belleza inmanente. G. Bruno habla de un «artista interior» («artífice interno»)[45], entendimiento mediador del «intellecto universale». Debemos imaginarnos, sin embargo, al «artista interior» como un «artista exterior». Dialécticamente, en la contraposición del «interior» y «exterior», se hace evidente una tensión, generada al relacionar conceptos neoplatónicos con la creación humana de belleza. Tanto la Teoría del Arte como la Historiografía del Arte pudieron formarse bajo esta condición. Por tanto, el siglo XIX, al historiar la visión artística, se vio obligado a erradicar el concepto, por entero, de la Estética.

La cuestión es: ¿hasta dónde puede una Antropología cultural ser el equivalente de una Estética absoluta? Si se toma el mismo valor cognitivo para la «obra de arte» y para lo «bello», se produce una reducción a categorías como imitación, expresión, visión, visualización, etc., de forma que la nueva Historiografía del Arte no es nada más que la Historia del conflicto del hombre con la Naturaleza y la Humanidad. Dos últimos y auténticos ensayos estéticos comenzaron en nuestro siglo. H. Sedlmayr* se interesó por la correspondencia entre la obra de arte y el espíritu absoluto[46]. La reacción consiguiente fue forzosa, aunque parcialmente airada, ya que se antepone la teología del arte, y, con ella, la auténtica Estética, tomando sus normas en lo eterno. La propuesta de Karl Badt, la aceptación de una emanación de la verdad en la obra de arte, encontró menos enemigos, por no comprometida, aun cuando aquí, de hecho, también existe, predominantemente, una proposición estética[47].

EL CONCEPTO DEL ARTE Y SUS INSTITUCIONES

Algunas instituciones, las academias, los museos, exposiciones, la crítica del arte y la conservación de monumentos están vinculados al concepto del arte. La academia (que también organiza expediciones) es,

[45] G. BRUNO, *De la causa, principio el uno.* A cura di G. Aquilecchia, Turín, 1973, «Dialogo secondo», p. 68.

* Véase *infra*, «Análisis estructural».

[46] H. SEDLMAYR, «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (1949)», en: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958, pp. 71 y siguientes, en especial, p. 78 y ss.

[47] K. BADT, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971, p. 21.

según una antigua tradición que cree en la posible enseñanza de la Retórica, aquel lugar en el cual el concepto regulador del concepto del arte se convierte en intemporal. En el museo, la obra de arte es almacenada como objeto, no considerada ya la ofrenda que fuera en las pinacotecas griegas, sino como tal «obra de arte». Las exposiciones parten de que las «obras de arte» no deben ser hechas para un lugar ya previsto, sino que, como producto artístico libre, y precisamente como tal, deben confrontarse con entendidos en Arte y compradores. La crítica de Arte, nacida de la esencia de las exposiciones, buscará las normas que enjuicien el «Arte», aunque enfrentadas ahora a un nuevo público de «no-poseedores». La conservación de monumentos intenta rescatar aquello que sea rescatable en la substancia del «Arte».

Las academias

Con la emancipación del concepto del arte nace el intento de hacer posible la enseñanza de la creación artística, de tal suerte que lo enseñado no fuera tanto el proceso manual como los principios artísticos y las reglas teóricas. Del prendiz de un taller surgen los escolares de una academia. Precisamente en el punto histórico en que el concepto de obra de arte se distancia de la «facultad humana», se originan instituciones en la creencia en la norma absoluta, que sustituye en gran medida a la categoría de la habilidad, y en las cuales se predica el dogma del «Arte».

La historia de las academias es una parte de la Historia del Arte y, sobre todo, de la política artística. La dialéctica aquí es visible. Si la finalidad de las academias fue la mejora del Arte, en tanto se le apartaba de la dependencia gremial para elevarla a las alturas de la ciencia, las normas artísticas reemplazarían a las normas artesanales. Por ello la norma artística no es una distinción entre un buen o mal trabajo manual, sino una determinación respecto a un ideal. ¿Quién formula este ideal? Muy pronto se mostró en la historia de las academias que la liberación del arte bajo la protección de éstas podía resultar un «salir del lodo y caer en el arroyo», ya que la fundación del dogma académico se produjo a través de órganos estatales. Los rectores de las academias eran los monarcas o Estados, y el arte debía servir a su enaltecimiento, de forma que la historia de las Academias se convirtió, muy pronto, en general, tanto en una historia del dogma artístico del Estado como en la del desarrollo del concepto del arte.

El problema se agrava al considerar que, en la época moderna, el Estado quiere ser, ciertamente, el soporte de las academias, pero no el

receptor de sus productos o el definidor de su doctrina. Hoy en día las academias existen o bien como un anacronismo o bien de nuevo como estudios y talleres de aprendizaje (un fenómeno observable por doquier).

La historia de las academias comienza con instituciones privadas o semiprivadas, como, por ejemplo, la escuela de escultura fundada en Florencia en 1480 por Lorenzo el Magnífico. En esta época se plantea ya la exigencia de una ciencia y una teoría, así formuladas por Leonardo. «Aquellos enamorados de la praxis por encima de la ciencia son como el piloto de un barco sin timón ni compás»[48]. En 1553, Vasari funda en Florencia la «Accademia del Disegno», en la cual pronunció conferencias sobre Geometría y Anatomía. Desde 1577 Federico Zuccari dirigió la «Accademia di San Luca», en la cual, desde 1593, existieron unos estatutos de la enseñanza. Lo mismo ocurre con las pequeñas academias privadas de esta época, como puede ser observado en la escuela de los Carracci, en Bolonia: la identificación del Dibujo con la precisión de las Ciencias Naturales. El modelo en escayola, el desnudo, la anatomía y el método proporcionaron el «disegno» correcto.

Cuando en Francia, en 1648, los artistas franceses, hasta entonces organizados en gremios, entraron en la «Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris» bajo los auspicios del Estado, y fueron becados los estudiantes (el Premio de Roma, en la Académie Française erigida expresamente en Roma) el juicio del «Arte» y su reivindicación científica eran perfectos. En esta época proliferaron academias semejantes por toda Europa: en 1622 en Nürnberg, 1664 en Dresde, 1692 en Viena, 1696 en Berlín. Especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII se reprodujeron como hongos; se crearon más de cien nuevas instituciones: 1752 en Milán, 1754 la Accademia Capitolina en Roma, 1764 en Leipzig, 1770 en Munich.

La historia de las academias es la historia de la conciencia artística. Cuando se proclama el cientifismo nace la pregunta sobre la norma, sobre quién la dicta, y sobre quién la acepta. Así, en la academia, la norma se presupone canon absoluto, aunque, al mismo tiempo, se considera también como una instancia del promotor absoluto. Una división democrática puede traer paradojas consigo.

La conciencia artística académica no es sólo conciencia del «Arte», sino también conciencia de las posibilidades pragmáticas, y la historia

---

[48] A. Vech, *Bedingungen des österreichischen Stipendiumwesens 1772-85. Die kunstlerische Ausbildund eines Romstipendiaten veranschaulicht an dem Maler J. Schopf*, Tesis doctoral, Munich, 1975.

de las academias es historia de la política artística, y con ello Historia del Arte.

Los museos

Μουσεῖον (el lugar de las musas) es un lugar de almacenamiento de «obras de arte». Su historia comienza con la aparición de cámaras del Tesoro para los ídolos, valores, imágenes, etc., mientras que, más tarde, se añade un valor artístico a los objetos así almacenados. En las antiguas «pinacotecas», por ejemplo, las imágenes divinas se guardaban como ofrendas, de igual forma que, de inmediato, el museo se convierte en el lugar de conservación y ofrenda.

Muy pronto, en época romana, se asocia al museo un concepto del Arte, como almacén de los inmensos saqueos artísticos realizados por Roma en los territorios ocupados, especialmente en Grecia. Debe advertirse, frente a definiciones unilaterales, que también existe el valor idolátrico de los objetos y que la frontera entre el valor artístico y el valor idolátrico no es necesariamente firme. El material (oro, marfil, por ejemplo) puede considerarse tanto como valor artístico cuanto como valor idolátrico, al igual que, en los primeros tiempos del museo, el valor capitalizable de los objetos implicados puede estar formado por: 1) valor idolátrico; 2) valor material, y 3) valor artístico.

Las llamadas cámaras de arte y maravillas del Renacimiento (un buen ejemplo ya tratado es la colección del archiduque Fernando del Tirol (1525-95) en Amberes)[49], son equiparables a las colecciones romanas, en tanto la estimación del valor idolátrico disminuye, mientras la del valor artístico, compuesto de categorías como la singularidad, la distinción, la originalidad y la habilidad artística, aumenta. La «rareza» puede ser definida como un concepto cuantificante, aun cuando el espacio al que es asignada puede ser tanto la cámara del Tesoro como un simple armario. En el Renacimiento tardío son sintomáticos, además de ir junto a las cámaras de arte y maravillas, los armarios de arte, cajas acorazadas, artística y alambicadamente decoradas, para «rariora», es decir, para todos aquellos objetos extraños y escasos de la Naturaleza y de las artes menores. El valor artístico de estos objetos es el de la habilidad artística.

El museo moderno surge, con la elevación de la conciencia histórica y del pensamiento normativo consiguiente, de las cámaras de arte y

[49] J. v. SCHLOSSER, *Die Kunst- un Wunderkammern der Spätrenaissence. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, 1908, pp. 35 y ss.

maravillas. Un símbolo directo de este nacimiento es el transporte por Lord Elgin (las «Elgin Marbles») de las esculturas del Partenón al museo de Londres[50]. Mediante la destrucción de las antiguas relaciones (aunque hacía tiempo latentes e invisibles), se produjo una nueva relación, en la cual el concepto de arte legitimaba la nueva reunión en el museo.

Las etapas del desarrollo del museo son etapas del concepto de arte y de la historia del Arte.

Inmediatamente, los museos privados, como colecciones de antigüedades, tomaron los principios de las cámaras de arte y maravillas, en donde el arte y el valor artístico de las antigüedades formaban el núcleo de la colección, como ocurre en la del cardenal Albani en Roma, y, por mucho tiempo, el museo quedó como una institución privada, cuyo acceso precisaba de un permiso especial o era un privilegio, generalmente reservado a artistas que en ellos estudiaban. Hasta la época de una Historiografía del Arte consciente no se modificó el esquema. Los museos fueron públicos, no en el sentido de una utilización por parte de los artistas, sino para los visitantes de museos, a lo largo del siglo XVIII; el primero, en 1753, será el British Museum, de Londres, que, como fundación estatal, inauguró un nuevo tipo de destinatarios. Es un capítulo muy interesante de la historia de los museos cómo fueron haciéndose accesibles las colecciones reales durante el siglo XVIII, con lo cual el concepto de «accesibilidad» abarca mayor significación que el de «arte». La historia del British Museum muestra por cuánto tiempo estuvo limitada la «accesibilidad»; su institución se genera a partir de un testamento (del médico Sloane) y mediante un acta del Parlamento, que en principio consistía únicamente en una Biblioteca, ampliada en el siglo XIX a una colección de arte. «A national establishment founded by authority of Parliament», cuya entrada, aunque nominalmente a todos permitida, estuvo de hecho reservada por largo tiempo a los eruditos, con la aprobación expresa de los empleados del Museo[51].

La construcción de museos nace, en este mismo momento, como una misión arquitectónica propia, como el Museo Fridericiano de Kasel (1769), en el cual es esencial que la solución arquitectónica aplicada al castillo y, con ello, la emancipación del museo, den por resultado la «accesibilidad» de los obispos; en la Baviera de Luis I, finalmente, al levantar la Alte Pinakothek, fue preciso trasladar los principios de la construcción de palacios (como él mismo dijo) a la construcción de

---

[50] Cfr. V. PLAGEMANN, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, Munich, 1967, página 12.

[51] *Ibid.*, p. 12.

museos[52]. Poco tiempo después de que el museo, como tal arquitectura, se emancipara del castillo, se creó uno de ellos en un palacio: El «Museum Français», formado mediante un decreto de la Asamblea Constituyente que estatalizaba las colecciones artísticas reales, fue instalado en el Louvre, en 1792. Esto significa que los tesoros reales, en un tiempo privados, fueron transformados en propiedad ideal del pueblo incluyendo, en un acto plenamente consciente, el castillo ocupado por el museo. La historia de los museos en el paso del Barroco a la época moderna es, entre otras cosas, la distinción entre castillo y accesibilidad «democrática». Es simbólico que Napoleón se casara en el Louvre siendo el director del museo, V. Denon, el Maestro de Ceremonias[53]. La conquista del mundo fue también, para Napoleón, una conquista de la Historia y de la Cultura, festejada en el Museo (el antigo castillo del rey). El botín napoleónico reunió, por vez primera, todas las artes, desde la temprana Historia hasta el presente, es decir, desde Egipto hasta el Rococó. «La búsqueda, reunión y transporte de las obras adecuadas estaban completamente organizadas. Las obras de arte suponían el botín más valioso del Ejército de la Revolución. Servían como trofeos. Su entrada en París era festejada triunfalmente»[54]. El antiguo botín artístico de Roma podía formar parte de esta marcha triunfal. Con la Revolución Francesa y Napoleón parece alcanzarse una unión entre el ideal antiguo y el nuevo concepto del arte: los símbolos del triunfo se ajustan a un nuevo ideal de civilización unido a él.

El concepto de arte, ante todo ideal, y como concepto relativo históricamente, de la Historia del Arte, debe convertir al museo, al tomar las funciones del castillo, de una institución cultural en una institución científica, en el sentido de la Ciencia de la Historia. El museo público se transformó, en la segunda mitad del XIX, en un «museo histórico-artístico», como ocurrió en Viena[55]. Comienza la historia de los así llamados «Museos Nacionales» o «Museos de la Industria». En unión, en parte, con las escuelas técnicas se prepararon estímulos y modelos para prácticas, como es el caso del Museo Victoria and Albert (1857) de Londres, el Museo Nacional Alemán (1852) de Nürnberg y el Museo Nacional de Munich (1855). Es de observar que, como los propios programas explican, el aspecto didáctico de los museos existe tanto en

---

52 *Ibid.*, pp. 82-89.

53 D.-V. Denon, 1747-1825, desde 1804 Inspector General de Museos de París; cfr. U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Viena-Düsseldorf, 1966, pp. 118 y ss.

54 V. PLAGEMANN, *ibid.*, p. 16.

55 Kunsthistorisches Museum de Viena, edificado en 1871-1882 por Karl Hasenauer y Gottfried Semper.

la conciencia nacional como en el conocimiento de lo antiguo. La condición que ello exige es la existencia de un pensamiento historiográfico del Arte, desarrollado con esta misma época, de características tales que origine el que estos años en que se fundan los museos sean también los años en que se fundamenta una nueva Historia del Arte. Cuando, más tarde, para A. Riegl, las artes «menores» de la industria y el ornamento son el mejor sismógrafo de un desarrollo histórico, la moderna Historia del Arte «abstracta» procura la crítica estilística formal para este material, en la cual son descritos, minusvalorados como decursos históricos. Al mismo tiempo, sin embargo, y ello no parece paradójico, en este marco se libera el aspecto nacional. El «modelo» de una Historiografía abstracta puede ser el «modelo» de una renovación del arte autóctono contemporáneo.

Hoy en día el museo no es ya una reunión de ejemplos o arquetipos, sino una institución que debe encontrar de nuevo su sentido. En ningún otro lugar de nuestra disciplina está tan claro el reto social. Se enfrenta aquí al receptor, que, llevado al museo gracias a una sugerente necesidad cultural, se ve simultáneamente «frustrado», ya que éste, generalmente, se concibe, al igual que la propia «obra de arte», como un objeto de la Historia. Sólo una conciencia histórica elevada puede superar el estancamiento del concepto del arte, la unión del museo y el visitante.

El problema de la tensión entre museo y receptor de «Arte» está provocado, entre otras cosas, por un concepto cultural asociado al antiguo concepto del arte. Las etapas de la función de los museos clarifican esta situación. El lugar de almacenamiento de imágenes como imágenes divinas, luego de tesoros y luego de modelos se convierte, finalmente, en el lugar de almacenamiento de «Arte», por lo que el valor idolátrico se transforma en valor artístico y con ello adquiere un poder cuasirreligioso, hoy perceptible en el ambiente de la mayoría de los museos.

Cualquier museo que no sea una cámara de los tesoros, en el antiguo sentido, rompe las relaciones en las cuales se generó el objeto. «...veo aquí un tronco, ahí un busto: ¡miembros divinos atrozmente descuartizados! Recompuestos y colocados, angustia y miseria, en un museo, en un desván...», escribió Herder una vez[56]. Se pueden citar muchas de estas constataciones del museo como algo no natural. El receptor se encuentra frecuentemente desamparado ante estas recopilaciones de «obras de arte» reunidas precisamente como tales, en vez de estar ante objetos en su contingencia, porque en general son nombra-

[56] J. G. Herder, *Adastrea*, 1801.

dos sólo los valores crematísticos (los costes inmediatos) o los valores idolátricos (su pasada significación). Es misión de la Historia del Arte clarificar este fenómeno, tan complejo e inaudito, del ingreso del Arte en el museo como ingreso en la conciencia histórica. Porque el museo es una etapa que modifica el «Arte», en la cual éste se presenta en planos completamente nuevos.

Las exposiciones

Los objetos-de-arte pueden ser «expuestos». El punto de partida de las posteriores «exposiciones artísticas» puede ser ciertos ritos antiguos. La Edad Antigua conoció la «exposición» de «obras plásticas» en Juegos (Olympia, Delfos)[57], y la Era Cristiana la posibilidad, generalmente también adaptada al ritmo del calendario y ~~del año, de exponer~~ los objetos sagrados, reliquias y alhajas, tal y como es «expuesto» el Santo Sacramento. En la época de las peregrinaciones del gótico tardío se ofrecía la posibilidad de mostrar, en días laborables y festivos, imágenes varias en hornacinas diferentes.

La «apertura» como festividad parece ser esencial, donde la imagen, como valor, debe mostrar un brillo asombroso. El nacimiento de las primeras exposiciones artísticas se sitúa en la Alta Edad Media, cuando en los mercados, asociados a las festividades, se ofrecían imágenes a la venta.

Exposición significa, ante todo, la presentación festiva e inhabitual de objetos, aun cuando, ya desde un principio, tuviera frecuentemente propósitos comerciales. Y no debe pasarse por alto que, desde el siglo XV, existieran, como mercancías, imágenes reproducibles tipográficamente.

Siguiendo antiguos prototipos, la esencia de las exposiciones medievales era una exhibición litúrgica, en la cual se mostraban reliquias y objetos sagrados[58]. En la Edad Moderna se produce una transformación del valor sagrado en valor artístico, que tiene lugar en los siglos XV y XVI. Las exposiciones artísticas fueron posibles, en parte, al producirse, en la pintura sobre todo, imágenes cuyo lugar permanente no estaba previsto. Por ello, las tablas fueron tardíamente objeto de exposición, aunque posteriormente fueran el principal. Las artes menores y las alhajas, que durante su emancipación y liberación de la artesanía se ofrecieron «a la venta», son el comienzo de la existencia de exposi-

---

[57] Cfr. G. F. KOCH, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfangen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlín, 1967, pp. 20 y ss.

[58] *Ibid.*, pp. 30 y ss.

ciones, mientras que los cuadros se pusieron a la venta en auténticas exposiciones sólo en el siglo XVI. Comenzaron en Amberes, cuando la ciudad, en 1540, tomó para sí la encomienda del mercado del arte[59], y se creó un «mercado de cuadros».

El mercado de bienes artísticos, legalmente regulados desde el siglo XV, aumenta incesantemente en los años siguientes, y toma, a lo largo del siglo XVII, dimensiones nunca alcanzadas en Europa. «Puede adquirirse desde la baratija más barata, como el "género de Brabante", hasta piezas de virtuosismo y obras maestras, desde las bastas obras campesinas hasta la más cifrada alegoría... El cuadro es transportable, sin ser sólo coleccionado y utilizado como joya de alcoba, cambiando de poseedor con frecuencia suficiente. Sirve simultáneamente de capital valor de cambio y objeto comercial, el cual se derrocha con agrado»[60]. La importancia de lo que tuviera lugar en aquel tiempo es hoy difícilmente verificable, ya que nuestro concepto del arte parte del hecho de que la «obra de arte» es ciertamente un objeto tanto móvil como de compra-venta.

Las primeras modalidades autónomas de una exposición con valor propio son perceptibles en Italia en el siglo XVI. Se pueden nombrar tres condiciones previas[61]: 1), la exteriorización propia de la personalidad del artista y su automanifestación pública; 2), las formas de los usos litúrgicos y costumbres festivas, cuya inserción histórica es, en parte, muy extensa, y 3), el nuevo proyecto de educación artística de la academia. A ello se añaden la rivalidad y el desafío artísticos.

En cuanto las academias organizaron exposiciones (en París, desde 1665) y situaron con ello el principio mercantil tras el de la presentación, se hace dudoso también el principio del valor comercial del «arte». «La exposición como un acto estatal, y en parte como fiesta cortesana, como demostración de un entendimiento del arte ligado a la razón del Estado, como representación de la voluntad real en lo que a fomento y utilización de las artes "respecta", adquiere mediante todos estos rasgos característicos un sentido completamente nuevo en lo referente a sus fines...»[62]. Se crea el «Salón», así llamado por el «Salon Carré», del Louvre, en el cual expuso la Academia desde 1737 hasta 1848 (con interrupciones). Se crearon también los catálogos de las exposiciones, con lo que se establece una nueva institución, la crítica del Arte. La Font de Saint-Yenne y D. Diderot, los primeros críticos mo-

[59] *Ibid.*, p. 63.

[60] *Ibid.*, p. 73.

[61] *Ibid.*, pp. 87 y ss.

[62] *Ibid.*, p. 135.

dernos de arte, se formaron como tales en las exposiciones abiertas al público.

«El desarrollo de la exposición académica tiene lugar a partir de actos festivos y estatales, de los preparativos para las representaciones de la época de Luis XIV, en las cuales la Sociedad toma parte a respetuosa distancia, hasta un suceso público, desde la reapertura del Salon en 1737, que retornaba periódicamente, en los cuales los artistas respondían ante un público que se autorizaba a sí mismo como instancia designada por la crítica de Arte. En esta transmutación de las exposiciones artísticas se realiza el paso decisivo de las relaciones tradicionales a su autonomía... Cada salón muestra una etapa, señala en la ininterrumpida concurrencia, la fuerza del Arte, en la diversidad de cada expresión, las tendencias y resultados. La crítica condena, despiadadamente, a cada artista a su lugar, el cual tiene que ser conquistado de nuevo en cada exposición»[63].

Aquí se muestra también la dialéctica: si en el salón se produce una vinculación de los artistas con la «accesibilidad», fundada en su conexión académica con el poder estatal, puede resultar, en un siguiente paso, el establecimiento definitivo de un concepto liberal del arte, a partir de la reconocida capacidad de juicio que esta accesibilidad produce. Desarrollo alude a: «Se muestra, desde el apogeo del Salon hasta el final del siglo XVIII, en la ruptura perceptible de la armonía convencional entre arte y sociedad, inherente a la existencia de las exposiciones, hasta la Revolución, la fuerza y el orden de tal convención conservan la misma forma, la cual lleva consigo, ya desde el núcleo generador de las creaciones del artista, la tendencia a una transvaloración de las relaciones. La obra de arte nace como autoexpresión de su creador, como manifestación de las potencias espirituales del individuo, en el marco de una vinculación convencional con representaciones generales y superiores en el arriesgado camino de lo desconocido»[64]. Dicho de otra manera: donde el crítico burgués emita su juicio sobre la obra de arte, es decir, exija una crítica esencialmente inmanente, el artista se opondrá, asimismo, como juez. De esta forma, la tan nombrada crisis del arte moderno y su «pérdida del equilibrio» es, entre otras cosas, la búsqueda de una capacidad de juicio liberalizada que entra en el círculo de las reflexiones y en cuyo comienzo y final está la «obra de arte». Así visto, el Salon, establecido por la academia, significa, precisamente, su fin.

[63] *Ibid.*, pp. 172 y ss.
[64] *Ibid.*, p. 183.

La crítica de Arte

Uno de los capítulos más interesantes de la Historia del Arte es el nacimiento de la crítica de Arte. En él se hace perceptible el papel que los modernos destinatarios de éste asumen, es decir, el cambio producido a lo largo del siglo XVIII en los receptores de las obras de arte. «Público, antes del siglo XV... no hubo tal. En tanto los intereses del comprador no entraron en consideración, el arte fue un asunto interno entre los artistas en todo, y únicos señores en su propia casa»[65]. Sólo cuando existe un público para el arte, en el sentido en que éste es utilizado como tal y no como construcción o imagen (por ejemplo, en una iglesia), cuando la conciencia artística (del artista) tiene un oponente externo, es decir, desde el Renacimiento, puede existir la crítica del Arte.

La frontera entre esta crítica de Arte y la Teoría del Arte es difícil de precisar, ya que la crítica también se construye sobre una teoría. No obstante, la crítica no debe ser confundida con aquellas Teorías del Arte expuestas, desde el Renacimiento, en tratados: no es ni una apología del proceso de emancipación ni una receta de los artistas para un artista, sino, generalmente, la valoración e interpretación escrita de un no-artista salido del público y dirigida a ese mismo público. En este sentido aparece, al existir ya un público apropiado, en el siglo XVIII (aun cuando se conozcan precedentes ya desde la Antigüedad). El nacimiento de las exposiciones abiertas al público y la consiguiente aparición de publicaciones en las cuales puede ser ejercitada la crítica, juegan un importante papel.

Las *Críticas del Salón*, de D. Diderot, escritas desde 1759, significan, aunque en Francia ya fuera conocida la crítica de Arte, la fundamentación de un nuevo estilo. Éste se constituye al examinar el contenido y el dominio de la obra de arte desde el exterior, en donde el punto de partida del crítico no es tanto el del teórico del Arte como el del moralista. Brunetière critica al crítico Diderot: «Es la materia lo que le preocupa»[66]. Y se le achaca el haber construido su crítica sobre un elemento no perteneciente, en esencia, al Arte. De hecho, no estaban familiarizados con su ejercicio, lo cual, hasta entonces, era indispensable para emitir un juicio. Era un literato y su punto de partida la

[65] A. DRESDNER, *Die Enstehung der Kunstkritik in Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), Munich, 1968, p. 69.

[66] *Ibid.*, p. 197.

materia, la cual proclamaba una moral, mientras que el dominio de esta materia venía dado por el vocabulario dialéctico-camaleónico de la estética del siglo. «Diderot divide la obra de arte, para su enjuiciamiento, en dos componentes, que diferencia como técnica e ideal, ocasionalmente llamado también moral»[67]. «La crítica del arte de Diderot es dual incluso en su principio fundamental...»[68]. El que este dualismo no fuera superado por él ni, en general, por la crítica actual, se basa en la naturaleza de la propia crítica del Arte. Ya no se trata de un artista que juzga como profesional, sino del moralista, el cual será más tarde historiador del Arte. Con otras palabras: el periodista.

El procedimiento con que se inicia la auténtica crítica del Arte presenta un concepto de éste que se formará, entre otras cosas, conjuntamente con ella: En él, el artista se convierte en instancia de una formación. Sus medios, que en el siglo XVIII son todavía los de la Retórica barroca, deben servir ahora a la educación del hombre. El público de arte se transforma pronto en la «Humanidad», y la crítica en su órgano en vigilia. Del comprador, cliente, dirigente, es decir, del propietario, se forma un «oponente» de la obra de arte: la Humanidad. Esto sólo es posible en tanto, desde Winckelmann principalmente, se entiende el arte como una proclama. El crítico es la consiguiente mediación necesaria entre obra de arte y artista y público, por cuanto elabora la relacion entre obra de arte y masa, por encima de su individualidad. Con ello, evidentemente, se adjudica también la posición del artista. Se observa pronto un menosprecio de la técnica por cuanto la «habilidad» es precisamente lo que el artista domina en contraposición con el crítico, el cual, en efecto (entre otras cosas, como historiador), «conoce las interrelaciones».

Esta intermediación del crítico nace, lógicamente, ahí donde el público de arte es anónimo, y deja de ser un destinatario individual. Así, es el público y no el artista quien sitúa al crítico en su campo, siendo además aquél para quien el crítico juzga. Y la crítica nacerá de la absolutización del concepto del arte. Cuando la determinación del «hacer», de la «técnica», de la «norma» se sitúa tras la reivindicación de una educación (del público), ésta debe ser también controlada. Para ello existió el «Reloj de Príncipes», que fue, asimismo, una educación realizada mediante artes figurativas, mediante ilustraciones[69], representacio-

---

[67] *Ibid.*, p. 206.

[68] *Ibid.*, p. 208.

[69] *Kaiser Maximilians I. Weisskunig. In Lichtdruck- Faksimiles nach Frühdrucken*, ed. de H. Th. Musper con la colab. de R. Buchner, H.-O. Burger y E. Petermann, 2 t., Stuttgart, 1956.

nes gráficas e imagénes de símbolos y fábulas adecuadas. El «público», sin embargo, no es una individualidad que pueda ser educada en esta forma. Por eso la simbología barroca entró en crisis en el siglo XVIII, ya que ahora no debe ser reforzada la individualidad en su *virtus* (por ejemplo), sino que es la «Humanidad» el destinatario de la expresión. No es casual que, a fines del siglo XVIII (e incluso antes de la Revolución)[70], fueran frecuentes en la pintura (por ejemplo, en Francia) temas de la Antigüedad romana de la República. Diderot los examinó bajo su óptica moral[71].

La crítica de Arte es sintomática en su relación con el desarrollo del concepto del Arte, esencial para la Historiografía. Con el museo abierto al público y con las exposiciones se desarrolla una conciencia artística que necesita apropiarse de un medio literario adecuado. De esta forma, la historia de la crítica de Arte es Historia del Arte.

La conservación de monumentos

La lengua alemana, capaz de proporcionar una gran parte de los conceptos histórico-artísticos —frecuentemente intraducibles— (por ejemplo, «Kunstwollen», «voluntad artística»), ha creado algunas expresiones incorrectas. Una de ellas es «Denkmalpflege» («conservación de monumentos»). El latinismo «Monument» es más preciso que la palabra alemana «Denkmal». Pero, sobre todo, «Pflege» («conservación») de monumentos denota inadecuadamente, lo que, de hecho, se pretende decir: la preservación de aquellos objetos del pasado que merezcan serlo. La cuestión sobre la que tratará la «conservación de monumentos» es (relacionada con aquélla sobre el sentido de los museos): «¿Por qué y cómo deben ser protegidas las ''obras de arte'' del pasado?».

Cuando Rafael fue nombrado primer «conservador de monumentos» en Roma, se trataba de preservar las antigüedades, hasta entonces consideradas precedentes y documentos de la antigua grandeza. A la vuelta del siglo XIX surge, por primera vez, la percepción de «obras de arte» como monumentos. El artículo de Goethe sobre la catedral de

---

70 Cfr. G. SPRIGATH, *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts*, Munich, 1969.

71 D. DIDEROT, *Salons*. Texte établi et présenté par J. Seznec et J. Adhémar, t. 1-4, Oxford, 1957-67.

Estrasburgo[72] es profético: se descubre un monumento nacional, y un monumento así sólo sirve para ser conservado. Schinkel, en 1813, apela al Rey de Prusia: el descubrimiento y conservación de los monumentos antiguos es deber del Estado. En 1835 se organiza por el Estado la conservación de monumentos artísticos en Baviera; en 1843, en Prusia, se nombra un conservador; en Sajonia, en 1894, se crea una comisión para el mantenimiento de monumentos artísticos; la legislación sobre protección de monumentos se realiza en los estados alemanes, esencialmente a partir de 1900. En Austria se crea la «Comisión Central para el descubrimiento y protección de los monumentos arquitectónicos», en 1853. Desde 1882, en Inglaterra se protegen también, por ley, las obras de Arte privadas, al igual que en Italia desde 1902, mientras que en Francia, ya desde 1887, el Ministerio de Cultura, a través de una «Comission des monuments historiques», podía supervisar la integridad de los edificios antiguos[73].

Cuando el Papa manda proteger las antigüedades en Roma, es porque deben ser conservados los monumentos del pasado y de la antigua grandeza que sirvan de precedente y legitimación. Cuando más tarde, en el Romanticismo, los «monumentos» son no sólo protegidos legalmente, sino «reconstruidos», entra en juego el concepto de «monumento nacional». La serie de anteriores restauraciones lo pone en claro. En 1817 se comienza a reconstruir el Marienburg; en 1831, la catedral de Bamberg; en 1842, la catedral de Colonia. La Teoría del Arte romántico-nacional llevó adelante la historia, en tanto complementó una antigua herencia inacabada. En esta forma, la conservación de monumentos anterior fue, de hecho, objeto de una historia configurante, es decir, de un proceso de culminación en el mismo sentido en que la historia se continúa.

La restauración de monumentos en nuestro tiempo ha pasado a ser de un procedimiento históricamente activo a otro pasivo, siendo su deber principal el reasegurar su integridad, ya que el «restaurador» de «monumentos» se halla inmerso en una larga y agotadora lucha contra la moderna planificación. En ello estriba el problema de la pérdida progresiva de importancia de los monumentos como tales, como testigos de una concreta relevancia histórica, mientras que, al mismo tiem-

---

[72] J. W. GOETHE, «Von deutscher Baukunst», en: *Goethes Werke*, edit, bajo los auspicios de la Gran Duquesa Sophie von Sachsen, Weimar, 1887-1919, I parte, t. 37, páginas 137-151; «Herstellung des Strassbürger Münsters», *ibid.*, t. 49, pp. 168-175; cfr. U. KULTERMANN, *ibid.*, pp. 128 y ss.

[73] Para la historia de la restauración de monumentos, véase A. GEBESSLER, «Die Denkmalpflege», en: *Das Münster*, 28, Munich, 1975, pp. 1 y ss.

po, el valor propio del concepto de antiguo, juntamente con el concepto del arte, aumenta su peso específico, hasta el punto de que la «obra de arte», porque no es sólo «Arte», sino «antigua», es vista como «monumento». Esta inversión del concepto de monumento está ligada a la fijación del concepto del arte. La actual legislación sobre protección de monumentos sería absurda e innecesaria antes del siglo XIX, porque —precisamente en su concepción de la historia— el «ilustrado» era libre de decidir hasta qué punto debía conservarse una antigua reliquia como documento de la Belleza o de la Historia. Hoy en día falta esta libertad de decisión. Lo tradicional, en la Historia es, eo ipso, un valor preservable, por ser «antiguo» y «Arte».

Es sintomático que nuestra época, que tan difícilmente aporta las bases para una dignificación de la conservación del Arte, se aferre instintivamente a ella. A los restauradores de monumentos actuales se les podría llamar protectores voluntarios de tesoros, pues conservan valores imaginarios por una orden anónima, abandonados a su suerte por la Teoría de la Historia del Arte, audaz y considerablemente inermes.

Nuestra relación entre «restaurador» y conservado ha variado desde el siglo XIX: las catedrales y «templos nacionales» fueron restaurados, reparados y conservados como creación. La idea de ruina (en C. D. Friederich) pudo ser un símbolo positivo. Pero la ruina (como realidad frecuente) se transformó de símbolo en reliquia conservable o restaurable.

Con A. Riegl[74], la conservación de monumentos buscó conceptos que controlaran y mediatizaran tareas a cumplir. Riegl diferenció el valor histórico de un monumento y su valor como antigüedad. En su valor histórico, el monumento representa un determinado estadio individual del desarrollo histórico; en él se pueden dar definiciones estilísticas. El valor como antigüedad sirve a «intereses elevados» y ha nacido a lo largo del desarrollo del valor histórico. Con ello se refería al estímulo de la materialización temporal de la obra de arte, de las ruinas en sus circunstancias, a la expresión moderna del concepto romántico de ruina. La actividad restauradora puede afectar directamente al valor como antigüedad. Aquí se puede observar el paso de la concepción al historicismo. El valor como novedad se transforma en valor como antigüedad a lo largo del proceso histórico, de un decurso natural: «el hombre mismo no es otra cosa que parte de las fuerzas naturales, pero una especialmente poderosa...»[75]. Un auténtico principio cris-

---

[74] A. RIEGL, «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung (1903)», en: A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, ed. de K. M. Swoboda, Augsburgo-Viena, 1929, páginas 144-193.

[75] *Ibid.*, p. 170.

tiano está en la base del valor como antigüedad: «aquel de la sumisa esperanza en la voluntad del Todopoderoso, a quien el hombre, impotente, no debe atreverse, sacrílegamente, a abrazar.»[76]. La Historia sólo produce abstracciones de procesos y ruinas. Por ello, el concepto de Riegl del valor como antigüedad da origen a un reconocimiento de los hechos psicológicos, y es en ese sentido como debe ser valorado. De la misma forma se vuelve eficaz el inmediato concepto de monumento.

Lo viejo aumenta su valor con la edad, mientras que el valor histórico recibe más y más del carácter de documento conservado.

La dificultad de una restauración de monumentos no suficientemente apoyada, en su ideología y método, por la Ciencia del Arte se hace más evidente cuando, en 1916, M. Dvořák, en su *Katechismus der Denkmalpflege*, defiende así el «valor de la antigua posesión del arte». «No sólo se trata... de los intereses de eruditos y amantes del Arte. Es ciertamente importante para la Historia del Arte el que sus fuentes, los monumentos del arte antiguo, sean protegidas de la destrucción... Conjuntamente se trata también de algo que no es comparable... Toda nuestra vida está impregnada de aspiraciones e instituciones materiales como nunca antes lo había sido: la industria, el comercio mundial, las conquistas técnicas la dominan en mayor grado que las fuerzas espirituales... Es notable, no obstante, que cuanto más progresa la industrialización de la vida más aumenta el convencimiento de que sólo con ella no son satisfechas suficientemente las necesidades vitales, y el anhelo de felicidad y afecto, que elevaron al hombre por encima de la lucha material por la existencia, se hacen más fuertes cada vez... hoy se es más consciente de que, al no ser el hombre una máquina, no fundamenta su bienestar en ello, y quien sabe observar atentamente no tiene que afrontar que, junto a las conquistas materiales, todo aquello que no puede ser medido con la norma del trabajo técnico o de la utilidad material, desde la belleza universalmente comprensible de la Naturaleza hasta la profundidad de una nueva, serena e ideal concepción de la vida, cobra importancia de día en día. A los nuevos bienes ideales pertenece también, siendo uno de los principales, la antigua posesión del Arte, como fuente de sugestiones que, al igual que las bellezas de la Naturaleza en quien las contempla, son capaces de rescatarlo de la cotidianeidad y sus penas y afanes materiales con una elevada disposición de ánimo»[77].

Un concepto vago de la «Antigüedad» se transforma en una (citada también, de hecho, por Dvořák) «hiedra». De las ruinas, vistas desde

---

[76] *Ibid.*, p. 186.

[77] M. DVOŘÁK, *Katechismus der Denkmalpflege*, Viena, 1916, pp. 221 y ss.

una perspectiva romántica, nace una defensa del «Arte». ¿Cómo pudo darse esta debilidad en la argumentación, aún hoy no modificada? Un motivo puede ser la tan querida identificación dieciochesca entre Naturaleza y Arte que, entre otras cosas, es el germen del sentimentalismo. Hay que buscar otro motivo en la visión de la «obra de arte» como puro documento del pasado, lo que conduce a su muerte. Y un motivo adicional puede estar en la construcción de la bipolaridad Técnica-No Técnica.

Hoy se dibujan las siguientes tendencias y opiniones sobre la conservación de monumentos:[78] Una obra de arte acabada está perdida para siempre. Los intentos de reconstrucción sólo son justificables cuando se trata de un conjunto unificado. Estos conjuntos, o las «obras de arte conjuntas», son no sólo formas creadas en su época como unidad, sino, en general, formas desarrolladas a lo largo de la Historia y que como tales la marcan. El purismo en la restauración de monumentos es una ilusión del siglo XIX. La conservación de monumentos[79] pregunta hoy sobre totalidades, refiriéndose a las imágenes formadas a lo largo de la Historia. «Lo que la auténtica totalidad de los diferentes monumentos arquitectónicos y artísticos que han llegado hasta nosotros sea, debe cuestionarse individualmente para cada objeto, como una clave a interpretar. En cualquier caso, será algo más que la unidad estilística, algo más que la armonía de la expresión artística y algo más que el así llamado estado primitivo u original. Su intención estará, para nosotros, en la conservación, la ordenación, extensiva a las percepciones conjuntas de forma, significado y valores expresivos individuales de un objeto. Es, como tarea adjunta, más que la protección, conservación y restauración dirigidas de objetos individuales y de detalles (aislados en el tiempo en curso). Es también, primariamente, una pregunta sobre lo histórico, y con ello... una pregunta sobre nosotros mismos»[80].

Una «obra de arte» preservable, reintegrable o reconstruible no puede ser nunca reducida a su antiguo contexto, sino conservada con toda su historia. Esto significa que la historia debe incluirse como una prolongación. No existe ningún «estado-hic et nunc» de una obra, sino su relevancia histórica, que es siempre nuestra piedra de toque. En esta forma, la conservación de monumentos no es deber de los restauradores únicamente, sino también de los historiadores, que pueden llevar a cabo un acto de conciencia en lo que a la conservación respecta.

---

[78] A. GEBESSLER, «Die Denkmalpflege», *op. cit.*, pp. 6 y ss.

[79] *Ibid.*, pp. 4 y ss.; ID., «Vom umgehen mit der Ganzheit», en: *26. Bericht des Bayerischen Landesamten fur Denkmalpflege 1967*, Munich, 1968, pp. 196 y ss.

[80] *Ibid.*, pp. 196 y ss.

Se pueden diferenciar distintos géneros en las Artes Plásticas. El sistema de L. B. Alberti[81], del Quattrocento, con el cual divide sus escritos sobre Arte en libros sobre la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, es ejemplar. Sólo en el siglo XIX se incluyen (en A. Riegl, por ejemplo) el ornamento y las artes industriales en el círculo de las «Artes», pasando a ser objeto de investigación. Se evidencian las antiguas rivalidades de la oposición entre las Artes: la Pintura es comparada a la Escultura o a la Arquitectura, al tiempo que se mide el rango de las posibilidades ofrecidas a la ilusión o la altura del cometido a cumplir. El concepto de género permite una definición histórica y ontológica. Denota grupos de objetos, cuyas características esenciales son conjuntas. Aristóteles designa como universales estas características conjuntas, cuya respectiva unidad es concebida como verdad metafísica (desde Platón); con lo cual un concepto ordenador es de naturaleza lógica.

Tales universales se pueden fijar en las Artes Plásticas en tres géneros:

1. La Arquitectura.
2. La Plástica.
3. El Ornamento.

La Pintura y la Escultura pertenecen por igual a la Plástica. Hasta qué punto se diferencia un relieve de una pintura no es una discusión sobre los géneros, sino sobre categoría tecnológica[82]. El ornamento no es una categoría de las artes industriales, sino un auténtico universal. En la Literatura antigua no se atiende a esta diferencia entre categorías o modalidades y géneros. Aun cuando el concepto de universal no siempre se utiliza en este sentido en las ciencias del espíritu, puede posibilitar la operación que consiga una clasificación constructiva, reduciéndola a sus últimas posibilidades. H. Sedlmayr y F. Piel son los primeros que llegaron a clarificar con rigor esta situación.

---

81 J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, pp. 105 y ss.

82 Cfr. F. PIEL, *Die Ornament-Groteske in der italianische Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlín, 1962.

La Arquitectura es situar a los hombres y dioses o Dios bajo techado. Las definiciones, desde Vitruvio, parten de aquí. Es la salvaguarda, tumba, protección del muerto en su tránsito a la eternidad, protección del clima, tanto como de los demonios. Mediante la Arquitectura, el hombre pide a la divinidad un lugar sobre la Tierra, digno de sí y de su permanencia en él.

Invariablemente, en la Arquitectura se crea una relación con otra cosa. Tanto (antes de una auténtica construcción) en las cuevas adaptadas de la más temprana Historia como en la Ringstrasse de Viena. A través de la Arquitectura, mediante materiales terrenales con funciones terrenales, se instala una idea en un lugar terrenal. Se puede representar el «cielo» en la construcción de una iglesia e, igualmente, en una cárcel (la de Wurzburgo), se puede convertir la cólera de Dios en un símbolo[83]. La «Arquitectura» erige símbolos. Pero la «Arquitectura» como «portadora de significado»[84] puede dirigirse no sólo hacia algo ajeno, sino hacia sí misma.

Con las primeras construcciones de la Historia, tumbas y bóvedas sepulcrales, se dominaron grandes dificultades técnicas (el ensamblaje de cúpulas). Esta Arquitectura trascendió desde un principio. Se consagró a los «otros» como cúpula, columna y aun como hogar, que debía ser templo de Megera. Podemos, incluso, encontrar esta significación en las cuevas de la Edad de Piedra, donde son visibles (en pinturas) huellas de una cosmovisión animista.

La Arquitectura, tras Vitruvio, que añadió la «firmitas»[85], es la «solidez», que muy pronto actuó no sólo como material, sino como símbolo. En éste existe una identidad con el emplazamiento (lo cual no debe ser tomado literalmente, ya que existen, por ejemplo, barcos cuya conformación es arquitectónica y como tal pueden ser descritos). Emplazamiento e identidad son esenciales en la Arquitectura. Un hito se coloca como un afianzamiento de la tierra bajo su pie y como una

---

[83] P. Speeth, 1772-1831, arquitecto; desde 1807, arquitecto del gran ducado de Wurzburgo; cfr. además I. HAUG, *Peter Speeth, Architekt, 1772-1831*, tesis, Bonn, 1961, edición de Bonn, 1969.

[84] G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlín, 1951, en especial pp. 10-13.

[85] Cfr. H. BAUER, «Architektur als Kunst. Von der Grosse der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall», en: *Probleme der Kunstwissenschaft*, t. 1, «Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jh.», Berlín, 1963, p. 134.

mediación con las alturas. Por ello, el asentamiento de edificios fue frecuentemente afectado por la Astrología y la Astronomía: desde las pirámides, desde el círculo de piedra de Stonehenge hasta la ficticia ciudad Sforzinda de Filarete en el Quattrocento, donde se trata sobre la fundación utópica de una ciudad, en la cual se consulta a los astrólogos de la corte sobre el día y el lugar de colocación de la primera piedra[86]. La práctica, aún hoy habitual, de colocar la primera piedra, revela algo esencial: se establece qué es el afianzamiento, afianzamiento entre Tierra y Cielo.

Con la solidez, que la protección y el emplazamiento garantizan, viene lo «monumental». El *monere*, el recordar, la exigencia de atención y vigilia parece ser, desde las pirámides, a través de la Iglesia del Santo Sepulcro, hasta la cárcel de Wurzburgo, donde las diez columnas dóricas de la fachada recuerdan los Diez Mandamientos, un elemento fundamental de la Arquitectura. El recordar y evocar no son el único propósito de los monumentos en el sentido decimonónico; también lo es la exhortación. La edificación religiosa cristiana era, de hecho, una edificación memorativa; sobre las tumbas de los santos (San Pedro, en Roma) se levantaron las basílicas, que extrajeron muchos elementos formales de la edificación profana. Las formas arquitectónicamente nobles, como columnas, arquitrabes, arcos o el sistema de la basílica adquirieron una nueva finalidad, aun cuando muchas de ellas eran formas nobles tradicionales, independientes de la Fe, que, al tiempo, añade algo en la construcción: la exégesis simbólica, los esquemas de la interpretación, tal y como eran practicados con la Sagrada Escritura, y, simultáneamente, una «fundamentación» de la edificación dirigida a la rememoración como «martirologio»[87]. La Arquitectura sacra cristiana sirve de sepulcro de los mártires, las reliquias de testimonio de la Fe. La Arquitectura medieval no es comprensible sin el culto a las reliquias, en el cual, por un lado, se crea un signo visible gracias a la consiguiente veneración y, por otro, se instituye un «lugar».

La edificación monumental erige plazas, escenarios para las ceremonias y fiestas, con una referencia temporal. Así, se levantan mercados, donde la propia edificación actúa de escenario. Sin embargo, la palabra «escenario» es insuficiente, ya que una imagen como la del sargento de Dresde no es sólo el marco, sino un actor del ceremonial. Un edificio era, generalmente, algo más que un simple marco, era parte del ceremonial, en tanto su estática cualidad «local» garantizaba en el tiempo

---

[86] H. Bauer, *Kunst und Utopie*, Berlín, 1965, p. 75.

[87] A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art Chrétien antique*, ed. inv. de la 1.ª de 1943-46, 2 t., Londres, 1972.

las solemnidades, con el mismo ritmo y en el mismo lugar. Cuando, en la época cristiana, unas reliquias, para servir de fundamento a un altar, han de ser transportables (por ejemplo, el altar portátil del Emperador Arnulfo)[88], se hace uso de una forma fundamental en Arquitectura, el dosel o baldaquino. Así, los relicarios son frecuentemente arquitectónicos; por tanto, el lugar se preparaba para las celebraciones.

En Arquitectura se puede distinguir entre dimensión formal, dimensión técnica y dimensión semántica[89]. Las tres dimensiones son contingentes, habitualmente. La dimensión formal, en la cual se acuñan formas, puede ser semántica, donde las formas impresas pueden ser expresadas como «fórmulas». La dimesión técnica está evidentemente vinculada a la cualidad de las posibilidades constructivas. Precisamente esta «cualidad» puede convertirse en forma, por un lado, y en símbolo, por otro. Así, un edificio designa algo: de una forma técnicamente posible puede nacer un símbolo. Tanto la forma como la técnica y símbolo (el rasgo semántico) son, en último término, variables de las otras dimensiones: el aspecto formal puede ser imagen de la técnica, ésta puede ofrecer uno formal, de la misma forma que la semántica no tiene que ser necesariamente la «representación» de algo-exterior-al-edificio, sino que puede depender de la forma y de la técnica. Así, la Historia de la Arquitectura se crea en el grado en que forma, técnica y semántica se interrelacionan como variables y, al tiempo, una puede ser el objeto de la otra. La técnica ha elegido reiteradamente, como condiciones tectónicas esenciales, determinadas formas de tracción y carga (columnas, vigas, arcos, etc.) que se han transformado, como tradición, en «formas». La forma, por otra parte, (columna, viga, arco, etc.) se transformó en símbolo de la técnica, ahí donde esta forma fue un signo, que se propaga ahora como canon, del dominio de las exigencias técnicas, convertidas en forma y portadoras de un signo.

En el informe del abad Suger sobre la construcción de la abadía de Saint-Denis[90], una de las edificaciones fundamentales del gótico, el discurso se ocupa de la simbología del edificio religioso, en el que, por ejemplo, las doce columnas del coro «significan» los doce apóstoles. Es una posibilidad semántica, porque la columna puede contemplarse como antropomorfa y, viceversa, lo antropomórfico puede abstraerse.

A lo largo del siglo XIX florecieron una serie de teorías sobre la

---

[88] Construido hacia 890; cfr. *Schatzkammer der Residenz Munchen*, catálogo, t. 3, ed. de H. Brunner, Munich, 1970, pp. 35 y ss. y figs. 2 y 3.

[89] Cfr. Ch. NORBERG-SCHULZ, *Logik der Baukunst*, Berlín-Frankfurt/Main-Viena 1965 (= *Bauwelt Fundamente* 15).

[90] Cfr. Abbot SUGER, *On the abbey church of St. Denis and its treasure*, edited tanslated and annotated by E. Panofsky, Princeton, 1946; 2.ª ed., Princeton, 1948.

simbología en Arquitectura[91]. La tracción y la carga se consideraron (Schopenhauer) desde el punto de vista semántico (lo que trajo consigo, entre otras cosas, el descubrimiento de la Arquitectura griega). Se afirmó que la Arquitectura romana, levantada sobre la tradición griega, utilizó sus elementos tectónicos como «forma» de una representación. Un templo romano se construía, evidentemente, con el vocabulario de uno griego, pero la relación entre forma, técnica y semántica había variado. La viga y la columna son ahora forma nacida de la forma. Con lo cual, de nuevo, en la época de Constantino se presenta la posibilidad de levantar un templo cristiano a partir de estos elementos previos, ya que la «formalización» se abre a la «semántica». Las formas producen formas, se convierten en imágenes, y éstas, de nuevo, pueden ser señales, aun en la Arquitectura. Ésta puede representarse a sí misma. Una columna representa siempre las columnas, al igual que todos los principios de la tracción y la carga pueden representarse a sí mismos y, con ello, ser ya semánticos. Por consiguiente, el propósito semántico (las columnas de Saint-Denis) no sería posible si, por ejemplo, la columna no fuera percibida en su dimensión técnica, como soporte (al igual que el apóstol), y en la formal como configuración (al igual que el Apóstol).

Goethe afirmó[92], teniendo presente a Palladio, que la Arquitectura alcanzará su altura más elevada cuando se imite a sí misma. Se transformaría en poesía (Arte) ahí donde se colocara a sí misma como objeto. Con ello se expresa el principio de imitación también en la Arquitectura. Ésta puede ser su propio objeto en la misma forma que puede ser semántica, ya que su aspecto formal contiene posibilidades trascendentales. El resultado técnico puede, formal y semánticamente, ser arquitectónico. El muro romano porticado, por ejemplo, es la dignificación formal de una necesidad técnica, en este caso nacido ahí donde el «muro exterior» era arte. Se adoptó para ello la columna griega, enmarcada en unas nuevas relaciones. Así nació una nueva forma que responde a una nueva exigencia técnica y a una nueva significación. La noble forma de las columnas aisladas, unidas al muro, contiene en la proyección, que crea una imagen, una nueva técnica, una nueva forma y una nueva semántica.

Las obras arquitectónicas pueden tener funciones plásticas, es decir, con ellas se crea también una imagen. Si el concepto de «imitación» no es entendido en el moderno sentido de reproducción, sino en el de una repetición representadora, se puede afirmar que las obras arquitectóni-

---

91 Cfr. H. BAUER, «Architektur als Kunst», *op. cit.*, pp. 147 y ss.

92 *Ibid.*, p. 143.

cas son frecuentemente imitativas. En el marco del culto cristiano, imitan la Jerusalén celeste, y en las fachadas de las iglesias de Palladio la nobleza de los templos antiguos. Siempre existen proyecciones que incluyen las categorías formales, técnicas o semánticas, con lo que la construcción será una «imitación».

Las obras arquitectónicas reproducen algo: a sí mismas, su mediación entre el cielo y la tierra, la solidez, el emplazamiento. Su función es legitimar, y, simultáneamente, la creación de un lugar y un espacio, un lugar en el espacio concebido para la acción y viceversa. Las obras de la Arquitectura son lugares para la acción: la pirámide relaciona la significación del Faraón con la eternidad; la iglesia cristiana, la verdad sagrada; las villas de Palladio, el tópico de la vita amoena. El aspecto técnico puede ser imagen; el semántico, al contrario, monumento y, de nuevo, el formal, «representación». Esto significa que la Historiografía de la Arquitectura es una historiografía de las posibilidades de interacción de la Técnica, la Forma y la Semántica, de tal manera que, en la descripción de sus convenciones, se evidencia la Historia.

La Plástica

En los diccionarios de Arte[93] se encuentra en el término «imagen» una referencia al término «pintura», con lo cual se confunde un género con un método. Una imagen puede darse en cualquier medio, aunque éste impondrá sus condiciones. Pero el concepto de imagen no está sujeto a la particular representación bidimensional mediante líneas, colores, etc. La escultura, el relieve, producen imágenes de la misma forma que lo son también las figuras de cera de Madame Tussaud[94].

Se trata de una *imago* (en inglés, «image» se diferencia de *picture*). Hay una larga discusión filológica acerca de su etimología. Por un lado, se la hace derivar de «imitar», de *imitatio* y, por otro, del griego ςιγμα. Camerarius creía poder encontrar definida en «imago» la semejanza de un objeto o persona, ya que el sufijo -ago señala siempre similitudes[95]. La reflexión sobre el problema de la semejanza en el concepto

[93] J. JAHN, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart, 1966, p. 73.

[94] Sobre el concepto general de imagen, cfr. J. KOLLWITZ, en: *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 2, Stuttgart, 1954, pp. 287-341, entrada «Bild»; P. O. RAVE, en: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, Stuttgart, 1948, pp. 639-680, entrada «Bildnis»; F. PIEL, *Fragen una Aufgaben der Kunstwissenschaft*, ed. del manuscrito, Munich, 1970, pp. 14-29.

[95] J. Camerarius, 1500-1574, humanista, recopilador de: *Joachimi Camerarii symbolorum et emblematum centuriae tres*. Editio secunda, auctior et accuratior. Accesit noviter centuria. Cum figuris aeneis, Noribergae, 1605.

de imagen era mayor que ahora. En Ovidio, Júpiter se aproxima a Leda como cisne, textualmente *«sub imagine»*. *Sub imagine* significa que bajo él, bajo la imagen, puede presentarse algo distinto.

La Historia conoce una serie de iconoclasmos, de litigios sobre las imágenes[96]. Constantinopla, principalmente, fue sacudida en el siglo VIII por uno de ellos, que degeneró en una guerra, en la cual se inmiscuyó incluso Occidente, en la figura de Carlomagno[97]. Los tiempos de reforma son proclives a la destrucción de imágenes, porque con ella también puede ser destruido el objeto representado. El litigio bizantino se produjo al confundir el objeto de la imagen con la imagen misma, con lo que ésta también puede verse como ídolo. El ídolo es una identidad de imagen y objeto; una posibilidad en la cual la imagen es su substituto. En las monedas, el retrato de un emperador es una presencia real, como garantía, por decirlo así, de la asistencia del soberano. En tales modalidades surge el problema de la *imago*, de la imagen: siempre que el objeto sea concebido idéntico a la imagen, que ésta sea percibida como la cosa o la persona representadas (en la superstición, en las concepciones animistas del Arte). Una imagen, como reflejo de Dios o la persona de un santo, no es un objeto de la Estética o, al menos, no es entendida como tal por el autor, pero es una imagen en la cual lo «independiente» se traduce en «cualidad»[98].

El interrogante de cómo algo aparece en una imagen tiene dos caras; una es la cuestión de la credibilidad de la imagen y la otra, la de la credibilidad del objeto. Esta delimitación trivial es necesaria, porque en ella se hace manifiesta la dialéctica. Si se habla «sólo» de la imagen, se reconocen como normas extraídas de su valor inherente. Si se habla de la verosimilitud de lo retratado, las normas son las contrarias. Hay que anotar al margen que, en las imágenes modernas más radicales, éstas se toman a sí mismas como objeto, de lo cual nace una imagen-imagen como «obra de arte» absoluta.

La historia de la imagen nace de las variaciones que sufre la relación entre imitación y objeto.

---

[96] Para los iconoclasmos, cfr. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, París, 1957; G. OSTROGOSKI, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, reed. de Breslau, 1929, Amsterdam, 1964; K. SCHWARZLOSE, *Der Bilderstreit*, Gotha, 1890.

[97] Para los «Libri Carolini», cfr. G. OSTROGORSKI, «Geschichte des byzantinischen Staates», en: *Byzantinisches Handbuch*, en el marco del Handbuch fur Altertumswissenschaft, 1.ª parte, t. 2., 2.ª ed., Munich, 1952, p. 149; H. SCHADE, «Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild», en: *Aufsätze zur Kuntsgeschichte und Prinzipienlehre. Herrn Prof. H. Sedlmayr gewidmet zum Geburtstage am 18. Januar 1956*, aparecido como manuscrito en Munich, 1956, pp. 1-16 y n. 3.

[98] Un hecho cuyo reconocimiento puede ahorrar confusiones.

En la talla de las puertas de Santa Sabina de Roma, de la época del cristianismo primitivo[99], aparece el Crucificado en una de las escenas, la primera manifestación de este tipo; hay gran cantidad de imágenes de Yves Klein formadas por rectángulos de un azul homogéneo. La imagen, en Klein, se sobreentiende como «sólo imagen», porque se da tanto antes como después del género. En este intermedio, la nueva imagen recibe el aditamento del concepto del Arte. El azul como objeto de la imagen identifica el valor inherente con el valor como representación; con otras palabras: un azul puro puede representar algo, el cielo, el manto de María, etc. Puede, además, precisamente porque el modo de representación (en la superficie de una pintura, por ejemplo) tiene un valor específico, ser un azul. La consecuencia última es que un azul de este tipo puede ser el propio objeto de la imagen. Con lo cual no se constata otra cosa que la dialéctica de la Historia, formada por los datos de las diferentes modalidades de la imagen: ser imagen y reproducir algo. Todo puede encontrarse en el campo imaginario de la reproducción, incluso la misma imagen. La Historiografía del Arte es el estudio de este fenómeno.

Cuando se habla de pintura, escultura, relieve, dibujo, etc., en lugar de «imagen», es porque, a través de una banalización del concepto, se hace más cómoda una división que siga las diferencias técnicas.

En los géneros artísticos existe una determinación técnica; la Arquitectura, la imagen y el ornamento se forman mediatamente. El ídolo, como forma radical de la identificación imagen-objeto, suele ser tridimensional, corpóreo, escultórico, siendo impensable como imagen pintada e ilusoria, mientras que la ilusoria representación espacial renacentista (en tablas o relieve), como pintura o mediante la utilización de otras técnicas donde el espacio es imaginario, no podría haber nacido como dibujo puro, en el sentido de la pintura cristiana primitiva, por cuanto los medios técnicos de la ilusión e imaginación lo destruían.

La Plástica es un género. La historia de la imagen toma forma en la dialéctica del valor específico y el valor como reproducción. Las condiciones técnicas conforman igualmente la Historia, ya que no sólo crean modalidades, sino que son inseparables de la relación entre el valor como representación y el valor como imagen. De ello se deduce la semejanza entre Plástica y Arquitectura, en tanto de ella se extraen referencias exteriores.

---

99 Levantado hacia 430; cfr. C. Faldi Guglielmi, «Santa Sabina», en: *Tesori d'arte christiana*, t. 1, Bologna, 1966, pp. 85-112.

El Ornamento

Junto a la Arquitectura y la Plástica existe un tercer género, el Ornamento. El ornamento es el adorno. La palabra proviene de *adornare*, *ordinare*, y tiene como raíz etimológica la palabra *ordo*. Adornar significa designar, en el sentido de establecer una ordenación. Adorno y ordenación resultan ser dos conceptos yuxtapuestos[100].

Según A. Riegl, el ornamento es un modelo sobre una base[101]. Un portador de elementos, que puede ser definido como una base, contiene un prototipo. La base puede ser variada: un edificio o la página de un libro. Lo esencial es que el ornamento depende de la base. Hasta la Ilustración no hubo objeto que no fuera o no pudiera ser «base» de un modelo. Modelo (en inglés «pattern», es decir, cartón de tapiz) significa repetición. La reproductividad es esencial al ornamento. Éste es la traslación, la reproductividad de la forma ornamental según un ritmo estable. En las cimas helenas o en la decoración de rocalla rococó, la traslación establece un orden, ya que la obligatoriedad de la modalidad a reproducir es un principio organizador del adorno. El «orden» como distinción, utilizado sistemáticamente a partir del siglo XVII, no sería tal si no se diera dentro de un sistema de relaciones de traslación: la distinción «ordena» lo distinto en series de distinguidos, de forma que la «ordinatario» se traduce en «ornatio», en adorno.

Hasta el Quattrocento, el ornamento era independiente. Con L. B. Alberti se define como un agregado; no se trata de la misma cosa, sino de su acicalamiento. En consecuencia, la base se sitúa con independiencia de sí misma, de la arquitectura, donde el ornamento puede ser un «delito» (Loos).

Alberti escribe: «Pero lo que belleza y adorno son en sí mismos, o en qué se diferencian, podemos quizá concebirlo con mayor claridad en nuestro espíritu de como yo lo hago ahora con palabras. Por razón de la brevedad, definiré la belleza como una determinada armonía regular entre todas las partes... ¡Cuán pocos entre los atenienses, dijo Cicerón, fueron jóvenes bellos! Cualquier conocedor de la belleza de las formas constata que a aquellos a quienes no aprueba les falta o sobra

100 Cfr. la similitud etimológica de «ornare» y «adornare».

101 A. RIEGL, *Spatrömische Kunstindustrie*, Viena, 1901, nueva ed. de E. Reisch, Viena, 1927, pp. 326 y ss.; cfr. F. PIEL, *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance*, pp. 5 y ss.; H. SEDLMAYR, «Die Quintessenz der Lehren Riegls», en: *Kunst und Wahrheit*, p. 23; L. COELLEN, *Der Stil in der bildenen Kunst*, Traisa-Darmstad, 1921, pp. 26 y ss.

algo que no concuerda con las normas de la belleza. Para éstos sería muy beneficioso, si no me equivoco, la utilización de adornos; mediante la coloración y enmascaramiento de todas las posibles deformidades, peinando y alisándose el cabello, pueden acrecentar su hermosura, de forma que lo indeseado provoque una menor repugnancia y lo agradable deleite en mayor grado. Si estamos persuadidos de ello, el adorno es un brillo añadido a la belleza, y, al tiempo, su complemento. De lo dicho resulta, en mi opinión, que la belleza es innata a un cuerpo bello, penetrándolo por entero, mientras que el adorno es más un ingrediente ajeno y una luz que estimula que un modo interior»[102]. Con ello se da pie a la afirmación de A. Loos: «La evolución de la cultura es un sinónimo del distanciamiento del ornamento de los objetos útiles»[103].

Una argumentación moderna sobre el ornamento descansa sobre la premisa según la cual la forma de un objeto debe ser idéntica a su función, a la que el ornamento no pertenece y a la cual sólo aporta un apéndice, sin sentido en la época de la máquina y de la industria, por cuanto no es fabricable mediante ellas: el símbolo de la riqueza privilegiada[104]. En el aislamiento del ornamento se muestra la disociación de los antiguos géneros.

Hay una «ley de Nordenfalk» (aunque no llamada así por su autor)[105], en la cual se afirma algo fundamental para la historia del ornamento: cuanto más se separe el ornamento de su base, más «objetual» se hará, y viceversa. En el modelo existe un espacio en tensión entre «superfluo» y «objetual», pudiendo ser autosuficiente o imitativo. La relación entre modelo y base es esencial. Así, se utiliza una greca geométrica como base de un plano negativo ornamental, mientras que en una rocalla dieciochesca se utiliza la base como quasi-fondo pictórico, actuando como semiobjeto pictórico. Cuando en la ornamentación de la catedral de Reims (especialmente en los capiteles) las características naturalistas de los objetos, de los motivos florales, etc., se liberan de la base, el modelo se transforma en base de una imagen, es decir, se incluye en la forma de una imitación, mientras que en los ornamentos superfluos la base no se encuentra en una relación de analogía con el modelo, sino que es, como correlativo negativo de la forma positiva del modelo, su concordancia.

---

102 L. B. ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, trad. alem. de M. Theurer, Viena-Leipzig, 1912, pp. 293 y ss.

103 A. LOOS, «Ornament und Verbrechen», en: *Sämtliche Schriften*, Viena-Munich, 1962, t. 1, pp. 276-288 (287).

104 *Ibid.*, pp. 280 y ss.

105 Para la «ley de Nordenfalk», cfr. F. PIEL, *Die Ornament-Grotteske*, pp. 11 y ss.

La variación de la relación entre modelo y base provoca cambios en la historia del Ornamento.

En este género, la categoría de la traslación, de la reproductibilidad de las formas es esencial. La serie de idénticos, la reproductibilidad, da forma al género, frente a la Arquitectura y a la Plástica. La traslación, esto es, la reproducción de un modelo sobre una base, diferencia el ornamento de una imagen, en tanto la imagen se refiere a algo, pero no conoce, en esta referencia, la consiguiente traslación, la reproducción en el próximo.

La relación dialéctica entre modelo y base se crea por la dependencia innata del modelo, como objeto real, respecto a la base. Cuando el modelo se independiza puede intercambiarse con el género de la Plástica. Por otro lado, la base es dependiente, como objeto real, del modelo: hasta fines del siglo XX no existe una base absoluta en sí misma.

El modelo puede ser un abstracto, grabado en la base, puede formar una imagen en ella, como en las molduras de las puertas del Baptisterio de Florencia de Ghiberti. Por el contrario, la base puede ser, en las imágenes no objetuales, idéntica al modelo, como en las miniaturas de los libros irlandeses primitivos, o bien la base puede emanciparse como simple «fondo» de un ornamento ya gráfico, como ocurre en el *Jugendstil*.

El ornamento es, frecuentemente, «abstracto», «forma pura», que, sin embargo, y precisamente porque es «pura», es considerada fuertemente expresiva. ¿Qué es, empero, este abstracto? No la «forma pura en sí», sino la relación entre modelo y base.

El ornamento no es necesariamente lo «ornamental». Y aquí se ofrece un intercambio con el término «decoración». «Ornamental» significa decorado, ornado. Con ello se designa una propiedad de la estructura del género. Lo «ornamental» es un principio que, como tal, puede ser trasladado desde el ornamento a otros géneros. La decoración (la adjudicación del «ordo») es la utilización del ornamento en edificios y obras plásticas, la posibilidad de la distinción de algo mediante el ornamento. Se deben evitar los intercambios en el campo conceptual. La decoración es la utilización de un ornamento en un portador de ornamentos. Decorativo significa, por tanto, una determinada posibilidad de utilización; ornamental, por el contrario, significa la estructura base del adorno de un objeto.

Los tres géneros tratados son hechos históricos. En ellos aparecen variaciones históricas en su interrelación. Los tres géneros tienden siempre —aquí parece válida una finalidad— a entrecruzarse. Esto es observable en el ornamento, el cual se emancipa repetidamente a lo largo de la historia del Occidente (en el siglo XIII o en el Rococó), como objeto plástico. La rocalla es un caso de este tipo, donde la base del modelo se convierte en base de la imagen y el modelo mismo en objeto[106]. El ornamento siempre puede acercarse a la categoría plástica, mientras que la imagen, en variaciones adecuadas de la estructura de los géneros, puede ser ornamental. La Arquitectura, como se observa en el palladianismo y, conjuntamente, en el siglo XVIII, puede ser un objeto plástico, es decir, sólo un objeto a contemplar, en el marco de un jardín inglés, un exterior con cualidad (pictórica) de objeto plástico. Las épocas «clásicas», como el alto Renacimiento, son caracterizables mediante un equilibrio interno de los géneros. Manierismo significa perturbación de este equilibrio, con lo cual no se determina una medida valorativa a disposición de los géneros, sino una posibilidad de describir variaciones.

Los tres géneros participan de una unidad: el principio de reproducción. El edificio reproduce algo ajeno (por ejemplo, el cosmos) o a sí mismo en la presentación o en la forma. La Plástica reproduce lo representado. El ornamento instituye un orden en la traslación. Aquí se aborda el problema de las identidades: se funda una identidad en la repetición de estas imágenes. Todo género tiende a producir esta identidad por sí mismo. La Plástica, por ejemplo, aunque logre la representación de algo, se interpreta a sí misma en la reproducción. A través de ello se producen configuraciones trascendentales.

Con el término «imagen», que no pertenece específicamente a la Ciencia del Arte, sino que es un concepto general, el problema se hace claramente visible. «La imagen es una forma que patentiza, a través de su estructura, una realidad propia. El concepto, por tanto, no es idéntico al de obra de arte, sino preferentemente filosófico. En su acepción teológica está ligado al de sacramento, por cuanto éste también hace presente, a través de un signo, otra realidad —la Gracia—.» «...Siempre que en la esencia de la imagen se vea una realidad creada —el

---

[106] H. BAUER, *Rocaille. Zum Herkunft und zum Wesen eines Ornamentsmotivs*, Berlín, 1962.

hombre o el cielo, el Verbo hecho carne o simplemente una obra de arte— se evidencia el carácter y la significación de la imagen.»[107]. Si se reconoce este concepto de relación en la imagen, aparece la interrogante de en qué medida la arquitectura y la ornamentación son, en ese sentido, conceptos de relación. Es posible ver en la Arquitectura, análogamente, una forma de relación. El aspecto teológico del concepto de imagen parece reemplazable, al menos en parte, por el de ceremonial, por cuanto un edificio establece relaciones de festividad no sólo como escenario, sino como celebración del calendario festivo[108]. El Ornamento como principio de ordenación tiene sus relaciones, y no en último término, en el marco de la psique, donde el ornato anida como una necesidad[109].

La discusión sobre la función social del Arte muestra cuán conveniente puede ser retomar de nuevo el concepto de los tres géneros para la utilización del antiguo concepto del Arte. Tanto el marxismo como el «Occidente liberal» tienen importantes dificultades para concebir el aspecto instrumental de la «obra de arte» como función, que permanece en la representación de un objeto, porque el principio del «Arte» se ve siempre como un valor inherente. Si se habla únicamente de Arquitectura, Plástica u Ornamento, se presenta rápidamente la pregunta sobre el objeto y su función ¿De quién, para qué, cómo y para quién? Estas cuestiones se plantean más fácilmente ante la Arquitectura, la Plástica y el Ornamento que ante el concepto de «obra de arte». La valoración propia de la «obra de arte» es asimismo concebible, pues subyace en la pregunta sobre los géneros. La interrogante sobre una obra perteneciente a la Plástica es la interrogante sobre la finalidad. Ésta puede, de una manera u otra, concernir al objeto plástico o a la imagen misma. Precisamente en el concepto de género se abarca tanto lo inmanente como lo instrumental del Arte.

Cuando se habla de géneros de las Artes Plásticas y su interconexión se omite la expresión «obra de arte total». Acuñado por H. Sedlmayr, el término abarca la integración de los géneros bajo uno capital, al igual que en la catedral gótica la arquitectura cobija la imagen y el ornamento en la «obra de arte total». El concepto se formó al mismo tiempo que el de análisis estructural que, igualmente, habla de «mul-

---

107 Cfr. F. PIEL, *Fragen un Aufgaben der Kunstwissenschaft*, ed. como manuscrito en Munich, 1970; consideraciones sobre el concepto «Bild» (imagen) en la ciencia del arte, páginas 14 y ss.

108 Cfr. H. KUHN, «Die Ontogenese der Kunst», en: *Frestschrift fur H. Sedlmayr*, Munich, 1962, pp. 13-55.

109 Así también E. H. Grombrich, que, en conversación con el autor, anunció un libro sobre el ornamento que saldría de la psicología de la percepción.

tiestratificación», refiriéndose tanto al objeto como al fundamento de la clasificación. Por ello, el concepto «obra de arte total» es poco utilizable, porque su valoración es: cuanto más incluya una obra, más significativa será. Tras esta apreciación subyace una norma barroca de la síntesis trascendental. Un lienzo de Rembrandt no es, visto así, el fragmento de una obra de arte total, no está creado para un lugar determinado; es «sólo» imagen, y este «sólo», evocado ante los defensores de un único género formado con el concepto de «obra de arte total», debe ser evitado, ya que en él se encuentran entrelazados los géneros de las Artes Plásticas en forma suprahistórica, mientras que en la realidad toman parte en un juego de intercambios entre aproximaciones, disociaciones, emancipaciones e integraciones.

Cuerpo, espacio y tiempo como objetos de las Artes Plásticas

El cuerpo, el espacio y el tiempo son objetos de las Artes Plásticas, es decir, son «representados» por ellas.-Simultáneamente, sin embargo, son las categorías del modo de manifestación propio de la «obra de arte».

Esto significa que los hombres, árboles y edificios de un relieve de Ghiberti son representados como cuerpos en un espacio y con una actitud temporal determinados, pero, al mismo tiempo, son la representación de las categorías cuerpo, espacio y tiempo. El relieve es una forma concreta de engendrar una imagen corporal, agregado al cuerpo de la dimensión espacial como proyección, y este relieve confirma en alguna manera el tiempo, a través (por ejemplo) de la solidez del material, de la reivindicación de la institucionalización y, no en último término, de su contenido teológico. Con otras palabras, una obra de las Artes Plásticas engendra en las categorías de cuerpo, espacio y tiempo una configuración que no está únicamente sometida a ellas, sino que pertenece y existe en ellas. El cuerpo quiere estar formado por una materia, abarcar un espacio y ocupar un tiempo. Precisamente lo que así se desea es el objeto; algo representado. Una obra es un cuerpo que representa un cuerpo, es un espacio que lo hace presente, es tiempo y, al tiempo, su manifestación. Este hecho simple y complejo pertenece a los hechos fundamentales de una «obra de arte». Pues ésta es objeto y, conjuntamente, la sublimación del mismo en una nueva identidad. En tanto cuerpo, espacio y tiempo son trasladados de los objetos a la obra, trascienden. Este comportamiento determina la historia del «Arte»; esto es, de las posibilidades variables en las cuales se crean objetos a partir de objetos, es decir, obras que «implican» estos objetos.

1) El cuerpo, 2) el espacio y 3) el tiempo son objeto y modalidad de la representación, simultáneamente.

Respecto a 1): La obra de las Artes Plásticas es material, no necesariamente corporal. Esto se presta a confusión. En la época de Goethe eran muy apreciados los cuadros vivos, en los cuales se «presentaban» obras de arte por personas. Aquí el «cuerpo» se transforma, desde el extremo opuesto de la imagen, en «materialización». La tendencia de la imagen bidimensional, por ejemplo en la pintura moderna, a justificar su construcción como «cuerpo», evidencia que la tensión entre materia y cuerpo en las Artes Plásticas es esencial, como lo hace la teoría algo anticuada, pero esencial para la Historiografía del Arte, de A. von Hildebrand. Ésta indica que el artista «se ve forzado a reducir en mayor grado, la contraposición de acción superficial de los objetos y representación en profundidad». Y la conclusión de Hildebrand es: «Para clarificar este modo de representación, piénsese en dos paredes de cristal paralelas y verticales, y entre ellas una figura cuya colocación paralela sea tal que sus puntos exteriores estén en contacto. Entonces, la figura absorbe y delimita un espacio de la misma profundidad, mientras que sus miembros se disponen en el interior de las mismas profundidades. De esta manera, la figura, vista de frente a través de la pared de cristal, sirve, por un lado, como imagen objetiva reconocible en una superficie única —por otro, se facilita la concepción del volumen de la figura, en sí compleja, mediante la concepción de un volumen simple»[110]. La teoría del relieve de Hildebrand es una Teoría del Arte en la cual el principio artístico se busca en la intervención de la materialidad de la superficie sobre la corporeidad y viceversa. La obra debe ser ilusión representada y «materialización», y ésta también, representada. El concepto del arte se halla tanto en el cuerpo como en lo material. Si el cuerpo es visto no como substrato material de una obra, ni como identidad con el objeto, sino como la magnitud variable, en su interrelación, se construye un primer esbozo histórico-artístico.

La teoría del relieve de Hildebrand es conveniente para ejemplificar el problema de la proyección. El objeto corporal de este mundo obligará, siempre, en alguna manera, a una proyección y una transposición en la imagen. Es indiferente que la obra sea imagen estereométrica o planimétrica, un Hércules cincelado o una tabla de una Madonna; es un cuerpo transformado en imagen mediante la transposición o la proyección. Las transposiciones son: la sustitución de la substancia material del cuerpo objetivo por un material de las Artes Plásticas. También tienen lugar en las dimensiones: el sobrehumano coloso de Rodas es

---

110 A. v. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, pp. 31 y ss.

una transposición, como lo es una figulina de Tanagra. La proyección, en cambio, reduce la tridimensionalidad de un cuerpo objetivo en favor de un medio de proyección, que puede ser diverso, pero que, sin embargo, siempre produce una imagen. Un kouros griego, un mosaico bizantino, los panes de oro medievales, los relieves del Baptisterio de Ghiberti, los nenúfares de Monet son transposiciones y proyecciones de cuerpos en una imagen. La afirmación trivial no implica ni más ni menos que el hecho-«arte», es decir, una no-identidad que se transforma, ante todo en la obra, en lo ajeno, por tanto en identidad.

Incluso el ídolo, de hecho una profunda identidad como materialización numinosa, es una transposición del cuerpo en lo ajeno: el marco de la «manipulación» idolátrica. La reducción de la imagen divina a ídolo lo posibilita, al igual que una estatua significa la transposición del cuerpo del ídolo en el marco de la «utilidad». Las proyecciones que transponen el cuerpo en una tridimensionalidad completa o parcial son (desde las pinturas rupestres) fijaciones de los objetos, es decir, su inclusión en un marco dominado y supeditado al hombre: dominado, ya que él ocupa un espacio en el cual domestica lo numinoso, lo divino o el espíritu, que tiene que ser pensado como materialización, de nuevo en su τέμενος[111].

Una teoría histórico-artística del cuerpo no puede separarse del concepto del arte, pero tampoco puede ser con él identificada. Formalmente, se da una posibilidad histórico-artística en la búsqueda de las modalidades del cuerpo con la transposición y la proyección. Las representaciones materializadas varían de la misma forma que las transposiciones y los planos de proyección. El plano de proyección puede crearse a partir de la Arquitectura, como ocurre ya en la fachada griega, a partir del sagrario como microcosmos de la catedral, o, incluso, del lienzo del cuadro moderno, que, en este caso, es la «base» para el sometimiento mediante el «Arte» de la superficie blanca.

Respecto a 2): Tanto A. Riegl como K. Badt[112] emprendieron el esfuerzo metodológico y terminológico necesario para convertir el concepto de espacio o bien en el cimiento de un concepto de estilo, o bien, como en Badt, que dudaba del antiguo concepto del arte, para cuestionar la existencia del espacio como objeto del «Arte». Si la relación entre el objeto y su espacio como objeto de la percepción es un criterio estilístico para Riegl, Badt tiene ante esta definición estilística la reserva de inten-

[111] τέμενος es la región, dominio o templo sacrosantos.

[112] Cfr. entre otros, A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena, 1901, reed. de E. Reisch, Viena, 1927; H. JANTZEN, *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, Munich, 1938; H. CONRAD-MARTIUS, *Der Raum*, Munich, 1958; K. BADT, *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*, Colonia, 1963.

tar evitar tal concepto de espacio: «En este comportamiento, que hace del espacio la constante de enjuiciamiento de la Historia del Arte, y ésta ha retomado la representación ya superada, se trata, en las artes, de la correcta y real restitución de la percepción. La primitiva Teoría del Arte como imitación se ha reintroducido implícitamente. Sólo es transferida desde las cosas, a las cuales estaba referida en la Antigüedad, a la percepción total de cosas en las que ésta tiene una condición presentida; de lo singular, por tanto, a lo conjunto, a lo pensable en general en el campo de la intuición. Como toda suposición de este tipo, tiende a confundir Naturaleza y Arte. No parece haber ninguna consideración de éste que admita que el espacio conjunto no pueda ser representado en algún cuadro, en alguna obra plástica o en el interior de un edificio, aunque sea en forma negativa[113]. Por miedo al antiguo concepto de estilo basado en la teoría de la percepción y a la confusión con el objeto natural en la «obra de arte», se evita aquí injustificadamente un concepto fundamental. Una simple reflexión (también válida para las categorías de cuerpo y tiempo) lo hace visible. Una obra puede ocupar y representar un espacio. Un edificio puede extenderse en el espacio de las más diversas formas. Ésta no es una cuestión de volumen, sino de la forma y manera en que este espacio se hace visible como contenido. La escultura puede ocupar e imaginar un espacio. Una imagen bidimensional es de hecho una toma de postura respecto del espacio en la medida, en que, por ejemplo, en una pared de un espacio se sitúa ante él con su «sólo»-bidimensionalidad y, al mismo tiempo, puede hacer presente un espacio mediante la representación. No existe ninguna imagen sin espacio y sin representación de un espacio. Las relaciones entre ambos definen la imagen en su «estilo». La «Escuela de Atenas» de Rafael es un fragmento de una estancia del Vaticano, donde, creando su propio espacio, está representada tanto la realidad como la ilusión. La relación, no la ausencia de uno de estos polos, define la esencia de esta imagen y del espacio.

El desarrollo del concepto de espacio histórico-artístico fue descrito por H. Jantzen: «Una revisión de la gestación de los métodos de la Historia del Arte muestra que el concepto de espacio está enlazado con un modo de contemplación predominantemente histórico-formal. En el marco de los métodos histórico-formales e histórico-estilísticos, precisamente, la investigación científica del Arte alemana ha llenado el concepto de espacio, como uno de sus instrumentos principales, desde todas las facetas de su función. Si se quiere describir esta función con más precisión, ella subyace en la disposición de un instrumento que

[113] K. Badt, *op. cit.*, p. 15.

explora en toda su plenitud las relaciones visuales de la forma representada con la totalidad de la obra de arte como normativa. Visto con mayor proximidad, se produce una variación en la utilización del concepto de espacio, que corresponde a un cambio operado en la Historia del Arte, desde una consideración de este histórico-formal hacia una más bien histórico-significativa. El análisis formalista del espacio que estudia el espacio configurado en la obra de arte como forma estilística diferenciable, debe ser completado más tarde con una consideración que incluya el espacio representado en la obra de arte como una dimensión semántica»[114]. Jantzen coincide en esta consecuencia con E. Panofsky, que describe la perspectiva como una «forma simbólica»[115], alejándose con ello del problema formal hacia el problema de la significación en la representación de espacio y perspectiva.

Derribar las puertas contra el concepto de espacio como concepto fundamental, como Riegl inició, identificándose en ello con Hildebrand[116], se ha vuelto hoy innecesario; no son conocidas las condiciones naturales y las debilidades de este concepto de estilo. Vistos desde los géneros, en la reflexión de sus categorías, el cuerpo, el espacio y el tiempo son elementos esenciales de una definición. Todo objeto de las Artes Plásticas, arquitectónico, plástico u ornamental, es un objeto y, al tiempo, la representación de algo, es decir, es medido en su relación con la existencia material y la imaginación, y no en último término, en el espacio. Una basílica románica normanda cubre, en efecto, un espacio, pero, precisamente en la pared, se representa un espacio histórico de grandeza monumental, concebible no en metros cúbicos, sino como tal espacio representado. Cuando Alberti, en el Renacimiento, ve en el cuadro un tipo de ventana, casi un hueco en un muro, genera una meditación naturalista, pero sólo describe, sin embargo, una determinada situación en la historia de la imagen. La imagen no es vista únicamente como calco de la Naturaleza, sino como algo distinto: el hombre, ahora, ha encontrado las perspectivas que enlazan su espacio con una prolongación de éste, capaz de hacer perceptible lo esencial: Dios, los dioses, la belleza, etc. Es de advertir que con esta nueva relación renacentista del receptor y su objeto se crea para la relación, que puede ser extraída de una imagen, la así llamada «pirámide visual», una dependencia del objeto respecto del receptor por encima de la imagen. La imagen medieval, vista así, es más independiente que la de la Edad

[114] H. JANTZEN, *op. cit.*, pp. 43 y ss.

[115] E. PANOFSKY, «Die Perspektive als "symbolische Form"» (1927), en: E. PANOFSKY, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 2.ª ed., Berlín, 1974, pp. 99-167.

[116] A. RIEGL, «Naturwerk und Kunstwerk II», en A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, ed. de K. M. Swoboda, Augsburgo-Viena, 1929, pp. 65 y ss.

Moderna, ya que está pensada, en último término, como dependiente del receptor y su punto de vista.

Respecto a 3): La interrogante sobre el tiempo en una obra se dirige en dos direcciones: Por una parte, en una obra existen las diferentes modalidades de representación del tiempo; por otra, toda obra se encuentra en una relación individual con él, de la misma forma que el cuerpo representa y es. «Esta experiencia fundamental de que la obra de arte pertenezca a un tiempo histórico, como cualquier otro suceso, e ingrese, simultáneamente, en un tiempo fuera de la Historia, configura la paradoja fundamental de una consideración histórica del Arte»[117]. La discusión sobre el concepto de una temporalidad propia de la obra de arte, una temporalidad que pertenece tanto a la historia como a lo suprahistórico, se produjo ya en los primeros tiempos. Así, H. Gadamer caracteriza de dialéctico este concepto artístico del tiempo, en tanto en cuanto el presente real y siempre posible de la obra de arte no es otra cosa que un instante del tiempo histórico, profano. Gadamer contrapone el concepto de una siempre posible simultaneidad de la obra de arte, mientras Sedlmayr afirma: «Aquellos que han experimentado estas paradojas con mayor intensidad —y no siempre han sido los historiadores del Arte— han expresado lo observado como una intemporalidad propia de la obra de arte. Este discurso no es erróneo por completo, pero, en la medida en que no se restrinja previamente, conducirá al error. La obra de arte real pertenece, en mayor grado, a dos modos de ser del tiempo, a dos temporalidades: una histórica y una suprahistórica, cualquiera de las cuales encierra en sí los tres «momentos» de lo temporal —presente, pasado y futuro—. En qué se diferencian propiamente estos tres modos es la interrogante cardinal y el «problema más grave»[118].

En lo siguiente, Sedlmayr establece una oposición entre temporalidad corrupta y temporal y tiempo íntegro, partiendo de un ejemplo de F. von Baader. Sedlmayr contrapone un «tiempo profano y trivial» a un tiempo real e íntegro. «El tiempo histórico no conoce ningún presente real; el presente, en él, es un caso límite.» «Un carácter completamente diferente tiene aquel modo de ser del tiempo en el que la obra de arte alcanza su propia existencia, en tanto se libera como un pequeño universo perfecto en sí mismo, de la "actualidad" del tiempo histórico.» «Esta estructura del tiempo "íntegro" se fundamenta también con la felicidad que la obra de arte depara. Quien sea capaz de entrar en el

---

[117] H. Sedlmayr, «Die wahre und die falsche Gegenwart» (1955), en *Kunst und Wahrheit*, p. 140.

[118] *Ibid.*, p. 140.

modo de ser temporal de una auténtica obra de arte experimenta el carácter venturoso y fortalecedor de un tiempo incorruptible y el fruto de esta felicidad. Se encuentra durante algún tiempo en estado (incorruptible e incorrupto) de pureza.» A la «obra de arte» le es adjudicada, sobre una base místico-especulativa, la Filosofía del tiempo de F. von Baader, una temporalidad propia, a la vez puntual y existencial. «En el tiempo falso, toda esencia es "pretérita", afirma.» Y Sedlmayr opone, remitiéndose a Baader, a un tiempo aparente y puntual de la historia y su decurso un tiempo real, en el cual se hace vigente la obra de arte. «Lo tolerable de este tiempo aparente —la oportunidad de la gracia— radica sólo y únicamente en que reserva el tiempo real. Donde ésta es omitida por falta de comprensión o por anquilosamiento, o bien donde, premeditada o impremeditadamente, el tiempo falso abre la puerta, la desesperación crece insoportablemente.» Y: «El error capital con respecto a la esencia del tiempo radica en la consideración del tiempo aparente como tiempo real. Todo aplazamiento del ser acabado, esté exclusivamente en la distancia temporal del futuro o en la del pasado, señala a una idologización del tiempo aparente. Una variedad especialmente funesta de este error es el tomar el tiempo aparente, con su carácter de carga de inquietud y de "emanación", como prototipo de la temporalidad, como si fuera posible experimentar lo que el tiempo propiamente es sólo en este tiempo aparente, que nos ha sido dado con la pretensión de que es único y la desviación del tiempo real en su amplitud impávida y quietud confiada sólo como modus deficiens del tiempo "verdadero". Mientras que en la realidad, "nuestro" tiempo es el modo deficiente *(modus deficiens)* del tiempo real, del cual se debe sustentar para hacer posible la vida.»[119].

La dificultad de la «cronología» de Sedlmayr estriba en la utilización, para la obra de arte, de un concepto del tiempo teológico y místico. La vivencia de la obra de arte en el tiempo íntegro es equiparada a la visión de Dios o a la participación en el centro del tiempo, en Dios. Dice Sedlmayr: «Nos hemos habituado a operar con geometrías no euclidianas. Nos debemos de habituar a operar con modos de ser de la temporalidad "existencial" diversos por completo, que la caracterizada profundamente por Heidegger e incluso las formas de la temporalidad incluidas en la explicación global del tiempo de Baader tal vez no agoten; así, a mi entender, sabemos muy poco sobre el modo propio

---

[119] *Ibid.*, pp. 141 y ss.; cfr. también F. v. BAADER, *Über den Begriff der Zeit. Über den Zwiespalt des religiösen Glaubens und Wissens als geistige Wurzel des Verfalls der religiösen und politischen Societät in unserer wie in jeder Zeit*, 1.ª ed., Basilea, 1918; reed. Darmstdt, s.a., con introd. de Carl Linfert.

del tiempo en los sueños. Y ésta sería la conclusión teórica de estas consideraciones. La conclusión práctica sería, sin embargo: está en nuestra mano el fomentar o el impedir la extereorización de la obra de arte, el ser un buen o un mal "lector". Está en nuestra mano el abrir o cerrar este mundo al tiempo falso, acrecentar el ser o la nada.» La interrogante sobre la función de la obra de arte o de la imagen en la Historia queda sin respuesta, donde por Historia debe entenderse el curso de los sucesos y del tiempo y, simultáneamente, la conciencia y la concienciación del pasado. ¿En qué mundo me sumerjo cuando me traslado, frente a la obra de arte, al tiempo «íntegro»?

Además, debe constatarse que se encuentra uno ante un tiempo detenido: ante un 1515 ó 1910 permanente, etc. Pero, ¿me sumerjo con ello en el «pasado» de un estado íntegro detenido? Con seguridad, no. El pasado no es un valor en sí mismo. Debe existir algo más en lo cual se supere la fractura del concepto del tiempo en el hombre (tiempo histórico, instantáneo, etc.) descrita por H. Plessner.

M. Eliade resume en su libro *Lo sagrado y lo profano* (1957) una antigua conclusión de la investigación lingüística, cuando enuncia un parentesco etimológico entre *templum* y *tempus*[120]. Ambos términos se explican con los de «escisión, hibridación»: *templum* designa la versión espacial; *tempus*, la temporal, de un círculo histórico espacio-temporal. Dice Eliade: «Todos estos hechos parecen significar lo siguiente: para el hombre religioso de las culturas arcaicas el Mundo se renueva cada año; reencuentra cada nuevo año la santidad original, es decir, aquella con la cual salió de manos del Creador. Este simbolismo se expresa con claridad en la estructura arquitectónica de los santuarios. Puesto que el templo es a la vez el lugar santo por excelencia y la imagen del Mundo, santifica el Cosmos y la vida cósmica por entero. Esta vida cósmica se configuraba como una trayectoria circular, identificándose con el Año. El Año era un círculo cerrado; tenía principio y fin, pero además poseía la propiedad de renacer como un Año nuevo. Con cada Año nuevo se gestaba un Tiempo nuevo, puro, santo e incólume»[121]. «Como el Espacio, el Tiempo no es homogéneo ni continuo para el hombre religioso. Por un lado, existen los intervalos de Tiempo sagrado, el Tiempo de las fiestas, y, por otro, el Tiempo profano, la duración ordinaria en que tienen lugar los sucesos sin significación religiosa. Entre esas dos clases de Tiempo hay, obviamente, una escisión de la continuidad, aunque, con auxilio de los ritos el hombre

---

[120] M. ELIADE, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiosen*. Hamburgo, 1957, p. 43.

[121] *Ibid.*, p. 44.

religioso puede "pasar" de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado. Se presenta de inmediato una diferencia esencial entre estas dos clases de Tiempo: el Tiempo sagrado es, por su propia naturaleza, reversible; es, propiamente, un Tiempo mítico primigenio hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, representa la reactualización de un acontecimiento sagrado ocurrido en el Tiempo "del comienzo". Participar religiosamente en una fiesta implica apartarse de la duración temporal "ordinaria" y reintegrarse en el Tiempo mítico, reactualizado por la fiesta-misma»[122].

La fiesta religiosa, aunque no sea equiparable a la Plástica, la Arquitectura o el Ornamento, se encuentra muy cerca de todos ellos, no sólo en los tiempos primitivos, como muestra ese parentesco lingüístico entre templum y tempus. H. Kuhn establece concretamente la relación, encontrando algunas afirmaciones decisivas, citadas aquí en forma abreviada:

a) La fiesta tiene su propia forma temporal, que se eleva de la vida laboral como «ocio intensificado». Esta forma temporal la definimos como equivalencia extática.

b) La fiesta reclama su propio espacio —una plaza o espacio festivos. Su preparación, por ejemplo, mediante la erección de un salón de fiestas (o iglesia), pertenece esencialmente a la celebración de la fiesta.

c) La substancia de la fiesta es el sentimiento. Sólo a través de la inmersión de los participantes en el sentimiento de fiesta puede ésta actualizarse como realidad social.

d) La fiesta tiene como pretexto un acontecimiento repetitivo. Lo ocurrido una vez se hace de nuevo presente.

e) Ya el hecho de «celebrar» un suceso significativo a través de una fiesta vela por la exaltación de la solemnidad por encima de lo cotidiano. Al mismo tiempo, lo elevado se enlaza de nuevo con la vida.

f) En su extracción de la existencia, la fiesta está libre de la coacción de la vida. Se circunscribe a sí misma.

g) El juego y la contemplación del juego pertenecen a la fiesta en forma tan íntima que se intercambian.

[122] *Ibid.*, p. 40.

h) La fiesta no se produce a sí misma, sino que es planeada y se rige por reglas más o menos observadas.

i) La fiesta, elevada sobre la vida y su transcurso temporal, articula de nuevo ese transcurso e invade de nuevo la vida. Su forma se genera en parte en el ceremonial, con toda su jerarquía, y en en parte en la disposición ornamentada de los instrumentos creados en la actividad cotidiana —desde el buril, la silla o la cubertería hasta la carroza y el salón.

j) La fiesta se exterioriza a sí misma. En ella se festeja algo. Este objeto es sólo parcialmente idéntico al motivo. Pertenece a la esencia de éste el ser transparente al objeto... En el éxtasis festivo la sociedad es una consigo misma como nunca lo es, mas no sólo consigo, sino con la Tierra y el Cielo, los hombres y Dios.

La fiesta misma no es todavía una «obra de arte»: «Pero la fiesta está preparada para liberar de sus ataduras a la parte, como un Todo; o, dicho de otro modo, la parte, representada como un Todo, rompe el marco de la fiesta y exhuma su propia existencia al aire libre. Esta exhumación... describe el instante característico de la creación de arte.» «La fiesta no es simplemente la matriz de la obra de arte, sino también el aura que irradia cuando es arrancada de su unión originaria. De este modo, en el lugar de la fiesta, en el cual y a cuyo servicio se inserta la obra de arte, se sitúa la fiesta artística, de la que la obra de arte es motivo y punto medio: la "obra de circunstancias", en el sentido moderno del término. Como morada de la fiesta artística se entienden los "templos de las Musas" de la civilización moderna: la Ópera y el Teatro, la Sala de Conciertos y el Museo.»[123]

La obra no sólo ocupa el Tiempo, lo representa. Visto desde perspectivas parciales (como la de W. Messerer sobre el tiempo en Caravaggio)[124], el tiempo, como contenido de la representación, casi no se ha investigado.

Frente a un cuadro nos encontramos con un tiempo estático. El clasicismo realista del siglo XVII extrajo de ello una Teoría del Arte, en el *Laocoonte*, de Lessing: «Si el artista dispone sólo de un único momento de esta Naturaleza en constante transformación, y el pintor, en espe-

---

[123] H. KUHN, «Die Ontogenese der Kunst», en: *Festschrift fur H. Sedlmayr*, Munich, 1962, p. 52.

[124] W. MESSERER, «Die Zeit bei Caravaggio», en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, núms. 9-10, Munich, 1964, pp. 55-71.

cial, sólo puede captar este momento desde un único punto de vista, y considerando que sus obras están hechas no sólo para ser vistas, sino para ser contempladas, despaciosa y repetidamente, es obvio que la elección del momento y del punto de vista correspondiente nunca será lo suficientemente fecundo»[125]. «Si ese momento único adquiere, a través del Arte, una permanencia inmutable, no podrá expresar aquello que se conciba como transitorio. Todos aquellos fenómenos que, por su propia esencia, consideramos que pueden producirse y desaparecer en un momento, ya sean placenteros o aterradores, adquieren, por este efecto duradero que el Arte les comunica, un aspecto tan contrario a la Naturaleza, que la impresión que producen se debilita con cada nueva contemplación de ellos, hasta que el objeto entero nos causa aversión y repugnancia. La Mettrie, que como un segundo Demócrito se hizo retratar en un cuadro y un grabado, sólo se ríe la primera vez que se le mira. Contemplándolo repetidas veces, el filósofo se transforma en bufón y su risa en una mueca sardónica»[126].

La época moderna encontró aquí una solución radical, naturalista y estética. El tiempo era la causa de que las imágenes aprendieran a andar. Se creó la imagen en movimiento, el cine. Por otro lado se creó el móvil y, como consecuencia, el efecto óptico, transformado en efecto de lo transitorio del cambio estético. Se comprueba fácilmente que el cine no es teatro o drama reproducido y en conserva, sino una imagen en movimiento. Sus precedentes son, claramente, aparatos ópticos en los cuales se creaba un movimiento en una serie de pequeñas imágenes. Durante mucho tiempo el cine existió sin el eje del drama: la palabra. Y nadie pondrá en tela de juicio que el cine primitivo fue una gran época para el humor, voluntario e involuntario: lo cómico del cine primitivo no proviene de la comedia teatral; era la risa liberada, la catarsis que tenía lugar al ver, con la respiración contenida, que las imágenes, finalmente, se mueven. Charlie Chaplin es el fenómeno de la risa ante la imagen en movimiento. Es menos el payaso genial que puede subirse al escenario en todos los lugares que el héroe del cine, con el cual aparece de nuevo la risa, olvidada desde el irónico La Mettrie. El cine, tal y como se desarrolló después, era, de hecho, la imagen en movimiento de un Arte de la pintura, desprestigiado en su época de formación.

[125] G. E. LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Gesammelte Werke*, t. 5, Berlín, 1955, p. 28.

[126] *Ibid.*, p. 28.

Se hace evidente un deber indefectible de la Historia científica del Arte: la relación entre un tiempo detenido y, sin embargo, en movimiento. Cuando W. Messerer, por ejemplo, habla de momentos monumentales en Caravaggio[127], ha optado, en un caso singular, con una definición analítica de esta relación.

[127] W. MESSERER, *op. cit.*, p. 16.

2

LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE Y LA FORMACIÓN DE CONCEPTOS Y MÉTODOS

No en todas las épocas se ha reflexionado sobre lo que hoy llamamos Arte, y sólo desde hace cinco siglos se intenta escribir una historia de su evolución. Apenas podemos comprender lo extraordinario de esta empresa, y es difícil verificarlo hoy en día. El hecho de que existan «Historia del Arte», «Historia de la Literatura», «Historia de la Música», como disciplinas académicas, nos hace olvidar que no todas estas «Historias del Arte» se han desarrollado, en absoluto, del mismo modo. Los comienzos de la Historia de la Literatura se remontan mucho más atrás (en comentarios de poesías). La Historiografía del Arte seguiría desde el comienzo, es decir, desde el Quattrocento, sus propios caminos. Toma ciertamente elementos de la Historiografía, así como del comentario, pero desarrollando pronto un carácter propio y determinado, entre otras cosas, por su objeto. En primer lugar las Artes Plásticas no eran, como la Poesía, una parte de las «artes». Esto significa que el aspecto apologético de la lucha por la emancipación se convirtió en un aspecto esencial de la Historia. Por otra parte, parece haber sido el carácter «mudo» de las Artes Plásticas, tras haberse convertido en Retórica, lo que provocó el comentario renacentista.

Pronto se sumó la Arqueología como Historiografía del Arte de la Antigüedad, y fue precisamente en ella (con Winckelmann) cuando comenzó una transformación general en la Historiografía del Arte. Actualmente la Historia del Arte y la Arqueología son dos materias académicas independientes. Históricamente deberían estar unidas, pues fue precisamente la contemplación de la Antigüedad lo que transformó o constituyó la Historiografía del Arte.

La Historiografía del Arte es también una parte de la Historia del Arte; hasta el Quattrocento fue sobre todo un muestrario de fórmulas, más tarde de justificaciones, hasta que por último la apología se convirtió en descripciones de la Historia, las cuales, después, habrían de suministrar modelos históricos.

Hemos de señalar aquí un error frecuente: 1), la Historiografía del Arte es una disciplina objetiva de hechos y procesos históricamente acabados, y 2), la Historiografía del Arte es la posibilidad de interpretación historiográfica y ulterior del «Arte».

Respecto a 1): La Historiografía del Arte surgió cuando, en el Renacimiento (con Ghiberti)*, apareció una nueva conciencia artística en proceso de emancipación que buscaba su propia legitimación. La Historiografía del Arte fue, desde el comienzo, una justificación, sobre todo en aquellos casos en que el «Arte» como tal se emancipaba. Y la mejor justificación es escribir la «Historia» de una institución.

Respecto a 2): Aunque no siempre fuera así, desde el Quattrocento, y cada vez en mayor medida, la observación histórica del «Arte» es, en realidad, una forma de éste incluso en la Retórica, como lo fueron la Pintura y la Arquitectura en esa misma época.

Sería un error pensar que existe una oposición absoluta entre objeto y sujeto de la historia de la Historia del Arte. Es cierto que desde Winckelmann la distancia del historiador existe también con respecto a la obra de arte, pero es precisamente esta distanciación la que hará surgir en el siglo XIX el arte historicista, ya que el historiador del Arte es parte de la continua reflexión histórica sobre la creación artística; si la reflexión histórica no hubiese intervenido, hoy no habría ningún «Arte», sea con éste o con cualquier otro nombre.

Hablar de «Arte» significa siempre hablar de historia de la Historia del Arte.

Los comienzos de la literatura sobre Arte, de lo que en un principio se escribió sobre Arte, son sólo menciones; más tarde se hace visible la pragmática. En los libros de fórmulas y modelos se defiende la posibilidad de enseñar. Hay que mencionar aquí la creación de las guías artísticas a partir de los libros de peregrinos. En principio existían indicaciones para visitar las siete iglesias de peregrinaje de Roma como fórmula para lograr la indulgencia; de ello surgió finalmente una literatura de guías, cuya finalidad era la iglesia como «obra de arte». El siguiente paso sería una dogmatización en la que la fórmula se convierte en dogma absoluto. Con ello apareció la Historia como autoridad. L. B. Alberti es un ejemplo de cómo las descripciones de posibilidades, pero, sobre todo, de los conceptos se convirtieron en legitimación histórica. Hay un camino que llega desde el «pragma», y a través del «dogma», hasta la historia.

* Véase *infra* «De las biografías a la Historiografía del Arte».

35

Por tanto, en los puntos siguientes no haremos un bosquejo de la historia de la Historia del Arte, sino que a través de unos pocos momentos clave y representantes principales examinaremos la problemática de la materia. El camino va desde la autoafirmación apologética hasta el historicismo, desde la defensa literaria de la emancipación de la obra artesanal y la incursión en las «artes» hasta el tratamiento del objeto como documento de procesos históricos pasados.

DE LAS BIOGRAFÍAS A LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

El centro del pensamiento primitivo sobre la Historia del Arte es la creación de normas y la recreación de las mismas. Una vez reforzada la conciencia de la relatividad del proceso histórico, sobre todo en el siglo XVIII, las normas tenían que dejar de ser el sustrato de la historia de la Historia del Arte.

La reflexión medieval sobre el arte se considera a menudo «ahistórica»[128] la Edad Media no conocía la personalidad emancipada del artista. Sin duda, hasta el Renacimiento, cualquier manifestación sobre Arte consistía, por lo que se refiere a lo conservado, en libros de reglas y «fórmulas». Villard d'Honnecour, del siglo XIII, y Cenino Cennini, en su *Trattato della pittura*, del año 1400 aproximadamente[129]; se asemejan en el hecho de que conservaron o bien el conocimiento de las logias de constructores o los secretos de los talleres, es decir, el elevado arte del «hacer», mientras que, en el Quattrocento, el conocimiento histórico y la creencia en la norma absoluta se condicionaban mutuamente. Frente a esto, el concepto medieval del arte no es, sin embargo, histórico-artístico. No se conocía aún la biografía de los artistas y la Antigüedad como un modelo normativo y, por tanto, como modelo a profundizar. Sin embargo tenía una teoría, que a su peculiar manera era también histórica con respecto a los cuadros, obras arquitectónicas y objetos decorativos[130]. Esto se ve claramente en el Plotinismo, en el abad Suger, el fundador, en el siglo XII, de la abadía de Saint-Denis, quien no hace una historia personal (significativamente no cita nunca el nombre del arquitecto), sino la historia del nacimiento de una construcción[131]. No se puede pasar por alto el elemento histórico. La historia de la construcción es, al mismo tiempo, una historia de las reliquias. La nueva iglesia

[128] U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte*, p. 16.

[129] Cfr. J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, pp. 20 y ss.

[130] R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schonen im Mittelalter*, Colonia, 1963.

[131] Cfr. Abbot SUGER, *op. cit.*

guarda oculta una venerada institución de la Historia de Francia, tanto en la iglesia misma, que se considera fue fundada por el rey Dagoberto, como en el tesoro de la abadía. Los escritos de Suger son una apología de las posibilidades de utilización de la obra. La argumentación es, por una parte, platónica-plotínica: por medio del brillo terrenal se puede imaginar el libro supremo, la suprema Luz, a Dios, trazándose un camino hacia Él. Pero, al mismo tiempo, se hace visible también un concepto de significado histórico: Saint-Denis guarda las más excelsas reliquias y símbolos del reino de Francia. Así, un edificio y su mobiliario y decoración se engasta en la Historia, en la conciencia histórica, sólo que en forma distinta a la nuestra de hoy. El camino del mundo se realiza en Dios, y nos espera el Juicio Final. Resulta provechoso coleccionar «subprendas» de esta Historia, en el camino hacia Dios, como puede ocurrir con las «obras de arte».

En el Quattrocento, a más tardar, se transformaría la conciencia histórica, no sólo porque el autor apareciese entonces como una instancia decisiva y suficiente como para ocuparse literariamente de él y descubrir su vida. La «obra de arte» se estableció como un valor propio mundano, referido al mundo y conformándolo. El valor propio yace ahora en la belleza y en la formación del mundo, con lo que el artista se convertirá en demiurgo; de hecho, hay algunos momentos en la obra de L. B. Aberti en la que se viene a decir esto mismo[132]. Él es el constructor de ciudades, busca la localización adecuada y la zona más bella y organiza el mundo con las mejores edificaciones. Ahora surgirán utopías artísticas y planos de ciudades ideales. Comienza la época del genio universal, desde Alberti, a través de Leonardo y Rafael, hasta los omniscientes como Vasari. Con ello, además, comienza una época en la que, junto a la persona del artista, también su arte adquiere relevancia. La «obra de arte» del Medioevo era parte del pensamiento escatológico, de lo efímero y, al mismo tiempo, una alusión al Creador, que todo lo da y todo lo puede quitar. Desde el Renacimiento es una parte de la fe en el futuro y, al tiempo, organiza el Cielo en la Tierra. En realidad, esto ya lo intentó el abad Suger, pero con otros medios; en él lo más bello de este mundo brilla como metáfora celestial. Para Alberti existe un secreto divino de la Creación, y el Arte consiste en su averiguación. Se da así el intento —en absoluto ateo— de fundamentar en Dios las normas y medidas para el mundo.

Tanto la Estética como el pensamiento histórico-artístico surgieron porque la Estética podría concebir la «obra de arte» como bella y, con

[132] Cfr. H. BAUER, *Kunst und Utopie*, pp. 29 y ss.

ello, como perteneciente a la categoría de lo divino, mientras que la Historiografía del Arte debía ahora representar el proceso de la Historia en la búsqueda del absoluto. El concepto utópico de la Antigüedad, como modelo, y el concepto de «renacimiento», de renovación, hicieron surgir, en un nuevo sentido, la Historiografía del Arte. Al principio se sirvió de antiguos modelos y esquemas ajenos. Suger dividió sus informes sobre la nueva construcción según la narración bíblica de la construcción del Templo salomónico, del mismo modo que tomó pasajes enteros de otros autores, sin citarlos. Uno de los primeros historiógrafos del Arte, L. Ghiberti, se sirve también de autores antiguos y sigue el ejemplo de la descripción de vidas de hombres famosos, según una forma determinada ya con anterioridad, sobre todo en Florencia. En sus «Memorias» se desarrolla —sobre una base teórica y bajo infinidad de citas de la Antigüedad (Plinio y Vitruvio u otros autores, en parte poco conocidos)— un sistema de las artes, antes de llegar a un definitivo análisis de las leyes del Arte, la óptica y la proporción, para acabar con una descripción de la vida de los artistas más famosos del siglo XIV, sobre todo de la Toscana[133]. Una y otra vez se pudo comprobar que las ciudades-estado italianas fueron el suelo mejor abonado para la autodescripción, ahora también en el terreno de las Artes Plásticas. Así, por ejemplo, en la descripción de Florencia de Filipo Villani, de 1351[134], había ya biografía de artistas, comenzando con Cimabue y festejando a Giotto como el punto culminante de una nueva época, lo que después también hizo Ghiberti. En realidad, la primera vida de un artista de importancia es la de Dante, escrita por Boccaccio, mientras que Dante, por su parte, ya había escrito sobre Cimabue y Giotto.

La aparición de las vidas de artistas no es más que una parte de una nueva reflexión sobre el Arte, y está íntimamente ligada a la coetánea aparición del concepto de renacimiento. Se podría decir, incluso, que no es que ambos surgieran al mismo tiempo y en el mismo lugar, sino que en realidad son idénticos.

El concepto *«rinascere»* aparece en Ghiberti por vez primera cuando escribe que en la Antigüedad, y tras una decadencia del Arte, éste había renacido, *«di capo rinacque»*[135], ya que tras la época de Lisipo co-

[133] J. v. SCHLOSSER, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlín, 1912; Id., *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Munich, 1941; R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956, Sección «Renaissance Problems», páginas 227 y ss.

[134] F. VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et euisdem famoris civibus*, hacia 1400.

[135] Cfr. H. KAUFFMANN, «Über "rinascere", "Rinascita" und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst», en: *Concordia decennalis. Deutsche Italienforschungen.* Festschrift der Universitat Köln zum 10jahrigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus, Colonia, 1941, pp. 123 y ss.

menzó un período de retroceso; más tarde, empero, había vuelto a nacer. Por otra parte, la frase no es original, sino que se remonta a Plinio. Ghiberti describe luego, de una forma similar, la decadencia del Arte al principio de la Edad Media y su resurgimiento al final de la misma. Tras la época de Constantino, el Arte, durante 600 años aproximadamente, permanece muerto, hasta que comienza a levantarse de nuevo en Etruria (en la Toscana). *«Rinascita»* significa renacimiento; no tanto un renacimiento de la Antigüedad, que ahora no es más que un modelo, como rencimiento del Arte.

Vasari, en su introducción *Proemio delle vite*, hará aún un bosquejo de los comienzos del Arte en su primera y floreciente época, así como de su decadencia y resurgimiento. Resumiendo, explica: «Consecuentemente, la naturaleza de este Arte es parecida a la de las demás [artes], que, como el cuerpo humano, llevan en sí el nacer, crecer, envejecer y morir»[136]. Con un ejemplo de la Biología se explica la Historia, el proceso de renacimiento se percibe de un modo quasibiológico. El Arte, como el hombre, apareció con la Creación, y desde entonces pertenece al Mundo. Es inútil preguntarse dónde y cuándo se practicó por primera vez, pues «la causa inicial de este arte fue la naturaleza misma»[137]. Fue precisamente por la vía de la revelación que al hombre se le regaló algo que él ya poseía de forma natural, pero que había olvidado en las épocas oscuras.

Es esto lo que concede a la Antigüedad toda su importancia, porque nos enseña, y lo podemos ver en las grandes obras de los antiguos, que imitación de los clásicos es igual a imitación de la Naturaleza.

¿Qué tiene que ver con ello el nuevo culto a la personalidad que las biografías significan? Es el gran hombre, Dante o Giotto, quien, como ser de naturaleza excepcional, puede realizar este renacimiento con su inteligencia.

Es importante saber a quién va dirigida la Historiografía del Arte. Hasta nuestra época el destinatario nunca fue otro que el artista, al que ella le presenta un ideal o unas fórmulas; ahora se trata de un público en principio anónimo. Sólo en la fase Riegl-Wölfflin, el historicismo estricto y pasivo se convierte en ley de la investigación y del tratamiento de los monumentos. (En esta época prevalece en la Historiografía alemana un movimiento antipragmático: no sólo es la oposición de la Historia de la Cultura, sino, sobre todo, de lo anónimo-legislativo, lo masificado, frente a lo individual-biográfico.) Con ello el destinatario

[136] G. VASARI, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori.* Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, 9 t., Florencia, 1878-85, t. 1, p. 136.

[137] *Ibid.*, p. 221.

de una ciencia ciertamente rígida se transforma en observador y reconstructor de la Historia[138].

El observador del Arte se ha ido convirtiendo en un observador de la Historia del Arte. Tras el Renacimiento y el Barroco, cuanto más se perdía la fe en las normas absolutas tanto más tenía que transformarse el conocimiento del Arte en la posibilidad de un conocimiento de la Historia. El «erudito» se convertía así en conocedor de la Historia.

También el siglo XVII contempló enfrentamientos académicos (en París) en favor de la primacía de Poussin o Rubens; enfrentamiento que a nosotros nos parece incomprensible, en tanto de él ya no podemos extraer normas, sino sólo entender las consecuencias históricas. Para la «historización» de la Historiografía del Arte es sintomático el hecho de que cada vez se devalúa más la idea del artista como individuo que hace la Historia del Arte (ver Vasari), sustituyéndolo por la idea de la «voluntad artística».

H. Wölfflin[139] escribe en una ocasión: «Quien está habituado a contemplar el mundo como historiador experimenta una profunda sensación de placer cuando las cosas se presentan a la vista, aun discontinuamente, según su origen y desarrollo, cuando lo existente ha perdido la apariencia de lo casual y se puede comprender como algo que ha llegado a ser». Con lo «no casual» y lo «que necesariamente ha llegado a ser», Wölfflin hace una referencia doble. Por una parte, a una legitimidad en el campo de la forma, que en la obra individual lleve a la perfección y que el analista pretende abarcar como ley; por otra, a la legitimidad histórica en el campo de la formación, que tampoco es casual y que, mediante las leyes, lleva a la perfección.

Para Vasari las frases de Wölfflin hubiesen sido incomprensibles, en tanto sólo aceptaba la legitimidad de un ideal; para Wölfflin, en cambio, la legitimidad, como tal, se convertía en el ideal de la Historiografía del Arte. En otras palabras: Wölfflin, quien sin duda poseía normas clasicistas, está satisfecho cuando halla las leyes históricas, mientras que Vasari deseaba conocer las leyes que llevaran a la obra de arte absoluta.

Avanzando en el desarrollo de la Historiografía del Arte, que en ese momento dejó de ser apologética, surgió también una tensión entre artista e historiador del Arte, tensión que aún hoy es universalmente perceptible. Ciertamente, desde Wölfflin y Riegl, en la Historiografía del Arte, es decir, donde se manifiesta una «voluntad» abstracta colectiva, no se tiene presente al artista. A este respecto, no cambia nada el hecho de que, simultáneamente, hubiese en el siglo XIX una nueva forma de culto al genio, la cual (ver H. Grimm, etc.) enaltecía la figura del descubridor (Miguel Ángel, Rafael, Velázquez). La Historiografía del Arte progresista siguió siendo la de la observación de procesos, de sus leyes y estructuras.

[138] M. RASSEM, en: *Probleme der Kunstwissenschaft*, t. 1, introducción, p. 6.

[139] H. WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken*. Mit einem Nachwort des Verfassers, Leipzig, 1940, p. 16.

La Historia del Arte como Historia de los artistas (Vasari)

La Historiografía del Arte de G. Vasari ha de entenderse bajo la perspectiva que la conciencia de la personalidad y la idea de un Renacimiento de las Artes proyectan. Toda la crítica, fundadamente, considera a Vasari como el primer historiógrafo del Arte moderno. Ya ha pasado la época en que se buscaban sus yerros y citas erróneas. Por el contrario, hoy en día se comprueba con asombro que, en realidad, era un auténtico científico, en el sentido de que su descripción de la Historia se basaba en una gran cantidad material de datos. En cualquier caso, sin Vasari, la investigación sobre el Renacimiento no se encontraría en su avanzado estado actual, y en muchos casos debemos confiar en él como única fuente.

¿Cuál es su bagaje en lo que a los hechos se refiere? Él mismo cuenta que en una reunión social en casa del cardenal Paolo Giovio, propietario de una considerable colección de arte, se le pidió que añadiera al museo de Giovio un tratado en el que se hablase de todos los maestros famosos que la Pintura hubiera dado desde Cimabue hasta su tiempo[140]. Evidentemente, en la explicación del origen de sus libros puede jugar un papel importante el orgullo, pues sin duda tuvo que haber reunido material ya desde muchos años antes, puesto que desde su juventud se había dedicado a la Historia de la Pintura y había ido tomando notas. En cualquier caso, a la muerte de Rafael tenía nueve años y, más tarde, conoció a los hombres más famosos del Renacimiento, incluido Miguel Ángel; con él hizo una excepción en la costumbre florentina de referirse únicamente a los muertos (además de a sí mismo, como había hecho Ghiberti).

Existió una llamada «crítica vasariana», partiendo de tres puntos de vista: 1) Hay que reconocer en qué lugares de sus textos se continúa la tradición de los antiguos tópicos o de las anécdotas de artistas, y si los textos antiguos se transmiten transformados o íntegros. Es una cuestión de la Retórica. 2) Hay que descubrir las tendencias históricas de Vasari,

[140] G. VASARI, *op. cit.*, t. 7, pp. 681 y ss.

para así, en una interpretación de su interpretación, poder descubrir la manipulación que sus simpatías o antipatías produzcan y con ello poder juzgar sus datos. 3) Hay que comprobar cuán directa o indirectamente llegaron a él sus informaciones. Con algunos artistas mantuvo un estrecho contacto, que con otros apenas existió. Todas éstas son cuestiones que afectan al estudio histórico-artístico de las fuentes *.

Respecto a 1): La imagen de crecimiento y florecimiento del Arte, préstamo de la Naturaleza orgánica, la extrajo Vasari «libremente de los antiguos pensadores; escritores latinos populares como Floro y Veleyo Patérculo la compararon con la vida de los estados y de las naciones; hacía tiempo había encontrado aplicación en la crítica estilística literaria, en las representaciones de una primera Latinidad de oro y de plata. Pero, por lo que podemos apreciar, esta consecuente ampliación del concetto a la historia de las Artes Plásticas se origina exclusivamente en Vasari, y tiene además una extensa influencia posterior»[141]. Utilizó una larga serie de muy antiguos tópicos y concetti retóricos, pero éstos no son sino el punto de partida de un sistema de pensamiento histórico propio, que en su época no hubiera sido posible sin estos condicionamientos retóricos. Es un deber de aquel que utiliza a Vasari como fuente, el reconocer, por una parte, la Retórica y sus condicionamientos, y por otra, sus propios hallazgos.

Respecto a 2): Vasari no hubiese sido un florentino si sus enemistades no hubiesen sido para él tan importantes como sus amistades. Pero precisamente sus consideraciones ex negativo, los casos en los que siempre se ha de comprobar si no oculta o difama algo o a alguien, son a menudo fuente de primer orden. Está inmerso en la discusión sobre el Arte o de su Teoría, y su historiografía tiene así, a menudo, carácter de argumentación.

Respecto a 3): Vasari dependió, especialmente en lo que al Quattrocento se refiere, de los relatos precedentes de Ghiberti y, sobre todo, de Billi, de la vida de Manneti Bruneleschi, y de la Teoría del Arte anterior, desde Alberti a Filareti, además de conocer obras que hoy ya no poseemos[142]. No se le puede inculpar del hecho de que no conociese la crítica de fuentes y documentos en el sentido moderno. Es nuestro deber examinar, al tiempo, en una doble crítica de fuentes, las posibilidades de documentación y utilización de documentos de Vasari, para así poder hacerlos fructíferos para nosotros.

* Véase *infra* «El estudio histórico-artístico de las fuentes».

[141] J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, pp. 277 y ss.

[142] W. KALLAB, *Vasaristudien*. Mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse herausgegeben von J. v. Schlosser. Sonderausgabe von Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und Neuzeit, Viena-Leipzig, 1908, páginas 307, 343 y ss.

La importancia de Vasari (desde la perspectiva de la moderna Historiografía del Arte) radica en aquellos puntos en los cuales sus materiales están ordenados dentro de un sistema. Primeramente adopta el sistema de las tres etapas, preferido en la Edad Media; la infancia del nuevo Arte en el Trecento, la juventud en el Quattrocento y la perfección en el Cinquecento[143]. Nos encontramos aquí con una expresión característica suya, al afirmar que Miguel Ángel es la personificación del punto culminante, habiendo superado a la Antigüedad[144]. Tras ella se halla un principio claramente manierista: no sólo constata la comprensión correcta de la transformación del Arte a que dio lugar Miguel Ángel, sino también una nueva conciencia reflexiva del Arte. En el campo de la Plástica consiste en el hecho de que en el llamado Manierismo (del que Vasari es, como pintor y arquitecto, uno de sus más claros exponentes) el Arte naciera del Arte, buscando la renovación, siempre en nuevas variantes y reflexiones, únicamente sobre la base del Arte. Esto significa, en el marco de la Historiografía del Arte de Vasari, que es el primero que, al mismo tiempo que determina su sistema, establece una relatividad histórica. La Antigüedad es el más alto ejemplo, pero puede ser superada allí donde, al reconocer el modelo, surge lo nuevo a través de la modificación. Se trata de una profecía sobre la futura Historia del Arte, y es por esto, entre otros motivos, por lo que Vasari fue tan efectivo. Ya que la Antigüedad se puede superar alcanzando un nuevo punto culminante en la Historia, se puede prever a través de los tiempos una nueva decadencia y una nueva superación (ahora Miguel Ángel). Existe una cierta dialéctica que nos lleva desde la Historiografía del Arte, aún normativa, de Vasari a una Historiografía del Arte que conocerá, de hecho, altibajos, pero ya únicamente como una continua sucesión. Hasta Winckelmann, e incluso hasta Riegl *, la Historiografía del Arte se servirá una y otra vez de la concepción vasariana. Es con Riegl cuando este movimiento ondulatorio, dirigido por individuos, se convierte en una Historia de la cual estas normas están excluidas; condicionada por fuerzas históricas (de la voluntad artística).

La importancia de Vasari consistió, en gran medida, en haber reconocido normas y haber formulado, al mismo tiempo, la relatividad manierista del Arte.

[143] Cfr. H. KAUFFMANN, *op. cit.*, pp. 123 y ss.

[144] *Ibid.*, pp. 123 y ss.

* Véase el epígrafe siguiente e *infra*, «La Historia del Arte como Historia de los estilos (Riegl)».

«Lo que podríamos llamar el pensamiento mitológico de Vasari, está absolutamente bajo el influjo de su tiempo. La teoría de los descubridores del Renacimiento representa en él un papel principal. Hechos artísticos colectivos se convierten, sin lugar a dudas, en orígenes individuales. Así, Duccio aparece como "inventor" del suelo de mosaico, y la línea gótica en S de Parri Spinelli se atribuye a su gusto por la "bravura"[145]. Esto viene condicionado por el nuevo concepto de un arte, que si bien es cierto que tiene un desarrollo histórico, está hecho por el hombre. Es en este sentido en el que la *Vita* juega un papel tan fundamental para Vasari. Pero, sobre todo, tras esta concepción se hallan ciertos conceptos. Sus categorías más elevadas son la invención, *invenzione*, y el dibujo, *disegno*, progenitores conjuntos de todas las artes. Schlosser señala que aquí está expresado, en lo fundamental, el a menudo funesto dualismo de contenido y forma, pues la invención se refiere, en primer lugar, al tema, a la «idea» del cuadro, del mismo modo que «dibujo», en el sentido más amplio, abarca en sí todo aquello que acostumbramos a llamar «forma»[146]. Es la invención la que hace historia y constituye, además, el concepto del arte, gracias al cual es posible la diferenciación entre Arte y Naturaleza. Existen otros conceptos secundarios que se hacen aquí efectivos, como, por ejemplo, el de «maniera», el estilo, la caligrafía personal, el acto personal.

Pero la importancia de Vasari radica también en el hecho de que en todas sus hipervaloraciones unilaterales de los logros individuales se formularon procesos históricos que, si bien es verdad que continúan el tópico del renacimiento, significan también apartarse de él, en tanto en cuanto se patentiza la posibilidad de superación (por ejemplo, en Miguel Ángel).

La Historia del Arte como historia de un Ideal (Winckelmann)

El siglo más revolucionario de la historia del pensamiento occidental, el XVIII, revolucionará también la Historiografía del Arte. No sólo porque surgiese una primera crítica del Arte*, sino, sobre todo, porque simultáneamente apareció un tipo particular de especialista en Historia del Arte, o arqueólogo. J. J. Winckelmann se diferencia de su predecesor, Vasari, entre otras cosas, en que ya no es un artista practicante, porque, viniendo desde el exterior, no se sentía afincado en el lugar de origen de sus objetos. Para Vasari la Historia del Arte era una pragmática del presente; para Winckelmann, la historia de un ideal (si bien pensado como modelo) que reposaba en la lejana distancia de lo experimentable sólo científicamente, aunque, al mismo tiempo, con todo el ardor del alma. Con él «deja casi de existir la historia de los artistas, pues ésta tiene poca influencia en el conocimiento de la esencia del Arte»[147].

Winckelmann escribió sobre Arte Griego sin haber estado jamás en Grecia, teniendo a la vista copias romanas. Es un sabio de gabinete y, al mismo tiempo, está lleno de amor hacia un Ideal, que se ha de realizar en ese mismo momento. Es un historiador que, aun sabiendo que la repetición es imposible, cree, sin embargo, que la Historia ofrece un Ideal. Es el exponente de una época plena en paradojas, pero también el descubridor de nuevas dimensiones en la Historiografía del Arte.

Su primera obra, «Consideraciones sobre la imitación de obras griegas en la Pintura y la Escultura»[148], apareció en 1755, en una edición de 50 ejemplares, e hizo furor inmediatamente. Lo revolucionario del texto se mide con los grandes logros del siglo, en el cual, al mismo tiempo, surgía la gran Enciclopedia Francesa, Diderot llevaba a cabo la crítica del Arte sobre la base de normas morales, y la llamada Ilustración creaba la Estética como una disciplina propia.

«La añoranza de lo sencillo, poderoso, del arte sano y bueno no es más que una faceta de aquel enorme deseo de renovación de la imagen total del Mundo. La meta, recuperar en la Antigüedad una de las más altas posibilidades de formación de la Humanidad, no le parecía a Winckelmann un precio excesivo a cambio de renunciar al arte enfermo del presente»[149].

En principio, parece como si Winckelmann hubiese querido ofrecer a los artistas de su tiempo fórmulas que siguiesen el modelo que él, como anticuario, encontraba en el pasado. Pero su estímulo no era tanto la creencia en una posibilidad directa de repetición, como la fe en que el sabio podría hacer renacer en su propio corazón un mundo ideal perdido. El concepto de imitación se identificó con una nueva ratificación del conocimiento y una pasión del alma. «Nuestra única vía de ser grandes, e incluso si es posible inimitables, es la imitación de lo

[145] J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, p. 283.
[146] *Ibid.*, p. 286.
* Véase *supra* «La crítica de Arte».

[147] J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), ed. de W. Senff, Weimar, 1964, prefacio, p. 7; cfr. W. WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig, 1921, p. 62.
[148] J. J. WINCKELMANN, «Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» (1775), en: J. J. WINCKLEMANN, *Kleine Schriften und Briefe*, Weimar, 1960, pp. 29-61.
[149] W. WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker*, *op. cit.*, p. 57.

antiguo...»[150]. Ante la obra de Winckelmann se observa que toda su sabiduría y esfuerzo literario no pueden ofrecer la fórmula de la repetición directa, sino que suministran una utopía: un reino en nosotros mismos, provisto de una lengua convincente e imágenes prometedoras, un reino en el que el hombre puede alcanzar, a través del conocimiento histórico, la posibilidad de la «callada grandeza». Por desgracia, esta formulación se ha convertido en un tópico; «noble ingenuidad y callada grandeza»[151] son las ficciones de una utopía idealista. Del mismo modo que Diderot exclamara al pintor Greuze *«peint des morales!»*, ante la Historiografía del Arte de Winckelmann cree sentir una pretensión moral similar.

«La Pintura se extiende a cosas que no pertenecen a los sentidos, y éste es su más elevado fin»[152]. Así, la *Historia del Arte*, de Winckelmann, está unida a cierta concepción alegórica. «Todo lo que se puede indicar por medio de imágenes y dibujos, en pocas palabras, todo lo simbólico, es alegórico para Winckelmann»[153]. Por ello escribirá, además, un «Ensayo de una alegoría»[154] en el cual se enfrentará a las construcciones trascendentales de la alegoría de Cesare Ripa, en las que por medio de la figura humana y sus atributos se podrían representar todos los conceptos del mundo, la Teología y la Ética[155]. Winckelmann, por el contrario, ofrece una colección histórica de ejemplos de la Antigüedad; las gemas y monedas se convierten en fuentes para el historiador, que sólo confía en su material histórico. Se historia la alegoría barroca. El «Ensayo de una alegoría» es la decadencia del simbolismo barroco. Winckelmann, incluso, exige de la alegoría «sencillez», es decir, univocidad, sencillez que al final sólo significa una reducción a lo histórico. Así, por ejemplo, el concepto del Año Nuevo se ha de representar alegóricamene por medio de una figura que hunde un gran clavo en el templo, al modo en que lo hacía el pretor en Roma. Con ello se ha reducido la alegoría barroca al mito clásico y a la historia antigua y el anticuario ha adquirido el carácter de iconólogo de nuevo cuño.

El concepto de estilo de Winckelmann sigue siendo aún un concepto valorativo. La Historia consta de pleamar y bajamar, crecimiento, florecimiento y decadencia. El Arte Griego es el gran Arte divino, y ante él se habla siempre del «gran estilo». Pero Winckelmann, al preguntarse sobre las condiciones históricas de éste, transforma, sin embargo, el antiguo concepto de estilo en un concepto que puede mostrar transformaciones.

[150] J. J. WINCKELMANN, «Gedanken über die Nachahmung...», p. 30.

[151] *Ibid.*, p. 46; cfr., además, J. J. WINCKELMANN, «Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung und Beantwortung des Sendschreibens» (1756), en J. J. WINCKELMANN, *Kleine Schriften und Briefe*, Weimar, 1960, pp. 94 y ss.

[152] J. J. WINCKELMANN, «Gedanken über die Nachahmung...», p. 58.

[153] W. WAETZOLDT, *op. cit.*, p. 71.

[154] J. J. WINCKELMANN, «Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst» (1766), en: J. J. WINCKELMANN, *Kleine Schriften und Briefe*, Weimar, 1960, pp. 177-196.

[155] Cfr. E. MANDOWSKY, *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa*, Hamburgo, 1934.

Por vez primera, lo cual es importante para el futuro de la Historiografía, se emplea el lenguaje como un instrumento consciente de la interpretación, especialmente pensado para tal fin. Es digno de hacer notar que Winckelmann escribió, conscientemente, en alemán. Y más digno de atención aún, como él mismo reconociera, es el hecho de que continuamente estuviera a la búsqueda de la palabra adecuada. «Quiero escribir como un hombre y no como un colegial. Aquél está preocupado de que el lector no encuentre la relación y las consecuencias de las cosas... cuando la relación esté en el interior de la cosa, que la descubra quien pueda hacerlo.» Pronto se hará visible su preocupación lingüística, especialmente en sus grandilocuentes descripciones, por ejemplo, la del torso del Belvedere: se crea una prosa enérgica, utilizada conscientemente, en primer lugar, como elemento interpretativo. Se crean neologismos y palabras específicas en la lengua alemana. Así, habla a menudo de *«Grossheit»* (grandeza). Herder dice al respecto: «Winckelmann creó la *Grossheit*, y ninguno de los conceptos anteriores se puede sustituir por él. ¿No debería haber en la moral, igualmente, una diferencia entre *Güte* y *Gutheit* * ?»[156].

El lenguaje es ahora un instrumento nuevo, con el que comienza una ciencia metódica, en tanto, a partir de ahora, ésta será capaz de alcanzar, más allá de lo descriptivo, el juicio de la historicidad. La frase quizá más característica de Winckelmann se encuentra en su prefacio «Dedico la Historia del Arte al Arte y al Tiempo»[157]. El Arte es su ideal y constatar este ideal es el fin de toda su creencia. Pero existe, además, el Tiempo, que se convierte en Historia. Así, el dolor por el Paraíso Perdido hace surgir la Historiografía del Arte.

W. Rehm opone, en una comparación analítica[158], los métodos y posibilidades de Lessing y Winckelmann. Se enfrentan así dos distintas formas de observación científica. El anticuario, el filólogo instruido e ilustrado, y el forjador del modo de visión, que adquiere su carácter

* *Güte* = bondad; *Gutheit* es un neologismo herderiano construido con un sufijo substantivador, y que significaría, por tanto, también, la cualidad de bueno. [*N. del T.*].

[156] H. KOCH, *J. J. Winckelmann. Sprache und Kunstwerk*, Berlín, 1957, p. 127.

[157] *Ibid.*, p. 29.

[158] W. REHM, «Winckelmann und Lessing» (1940), en: *Götterstille und Göttertrauer, Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, Munich, 1951, pp. 183-201.

91

creador en la posterior ejecución de la obra de arte. La autovisión, la visión de sí mismo, es el reconocimiento, frente a frente, de la obra. Se puede reconocer aquí una auténtica unción, enraizada en la mística protestante.

En su escrito sobre la «capacidad de aprehensión de la belleza en el Arte»[159], Winckelmann compara la facultad de sentir lo bello (diríamos, de entender el «Arte») con la percepción de la música, que sólo es posible con un oído musical. Una idea nueva que anticipa los resultados de la psicología de la percepción.

A pesar de que Winckelmann fuera amigo de A. R. Mengs y de que estuviese en Roma en relación directa con la producción artística, es el primer ejemplo de un historiador del Arte en el que la reflexión sustituye a la auténtica actividad artística. «Había que pensar que sólo se desarrolla un especial conocimiento de Arte cuando se crea o donde se ha acumulado una importante propiedad de obras de arte. El centro debería coincidir, por tanto, con los puntos centrales de la creación artística o con los de su más rica tradición. Esta hipótesis, sin embargo, es más difícil de sostener cuanto más nos acercamos en la observación histórica a nuestra época. Con Winckelmann adquiere relevancia un tipo de sabio que comienza por plantear aquella hipótesis y que, además, pone todo su empeño en lograrla. Siendo protestante y procedente de las regiones colonizadas del norte de Alemania, tan pobres artísticamente, concibe, sin embargo, una Historia del Arte de tipo constructivo, que evidencia una concepción filosófica y que, en gran medida, depende de conjeturas»[160].

El mérito de Winckelmann está en hacer de la Historiografía del Arte un sucedáneo del Arte y, por tanto, una construcción que, sin embargo, es una construcción histórica. Su Historiografía es, entre otras cosas, el síntoma de la crisis de una época en la que el «Arte» se hallaba en franca transformación, haciendo de la Historiografía un sucedáneo de algo que ya no existía.

La *Historia del Arte de la Antigüedad*, de Winckelmann, que apareciera por primera vez en 1764[161], era, desde el punto de vista del método y la estructura, una obra tan moderna que en su época apenas pudo despertar una crítica adecuada. «La Historia del Arte debe revelar su origen, crecimiento, transformaciones y decadencia, junto a los distintos estilos de los pueblos, épocas y artistas, y, en la medida de lo posible, demostrarlo a través de las obras que nos han sido conservadas de la Antigüedad»[162]. Aún se hace sentir la concepción «biológica» de la Historia vasariana, aunque se manifieste un nuevo concepto de estilo, que se diferencia del de Vasari en que ya no significa tanto la culminación de un Arte, cuanto la fundamentación sobre criterios que permitan un juicio histórico. El concepto de estilo de Winckelmann, aunque juzgue, ante todo distingue y diferencia «pueblos, épocas, artistas» por medio de su arte. Winckelmann pretendió dar indicaciones para la producción artística al proyectar un ideal, con lo cual, precisamente, se convirtió en historiador del Arte que describía el pasado, en una época en la que casi todas las normas perdían su validez, aun las del «Arte», y en la que, con el final del Barroco, se desmoronaban los cimientos hasta ahora empleados. Surge aquí la paradoja historiográfica de la creación como ejecución posterior.

[159] J. J. WINCKELMANN, «Abhandlung von der Fahigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben» (1763), en J. J. WINCKELMANN, *Kleine Schriften...*, pp. 152-176.

[160] M. RASSEM, *op. cit.*, prólogo, p. 2.

[161] J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), Weimar, 1964.

Historia del Arte como Historia de la Cultura (Burckhardt)

Un siglo después de Winckelmann, la Historiografía del Arte está lastrada a la vez por la resignación y la fe en el progreso. La resignación hace nacer el historicismo, la limitación a la descripción histórica, mientras que la fe en el progreso da lugar a nuevos conceptos sobre cultura, pueblo e incluso raza o técnica. La Historiografía del Arte de J. Burckhardt se asienta sobre la tensión entre ambas.

«La desaparición y la historia del mundo se encuentran... en el mismo grado de empirismo», dijo, como rechazo de las construcciones históricas idealistas, tanto de Hegel como de Schelling. La historia de las ideas se convierte en la «Introducción al disfrute de las obras de arte...»[163]. «La renuncia consciente a cualquier tendencia que hacia la historia de las ideas exista en el tema, la consideración del valor práctico inmediato, que sólo reside en el aumento del goce de las obras de arte mismas, y, por último, la evaluación del interés que los propios artistas aporten ante este tratamiento de los monumentos, y del provecho que de ello pudiera surgir para el Arte del presente, no son más que aspectos distintos del mismo propósito trascendente, que para Burckhardt estaba indisolublemente ligado a su profesión de escritor sobre Historia del Arte. Si a ello añadimos la tendencia exclusiva hacia el Renacimiento existente desde el "Cicerone", podría parecer que se trata-

[162] *Ibid.*, prólogo, p. 7.

[163] Este es el subtítulo del *«Cicerone»*; cfr., además, H. SEDLMAYR, «Kunstgeschichte als Wissenschaft», en: *Kunst und Wahrheit*, p. 195.

ba de una revitalización de los ideales de la Historiografía prerromántica fundada en Vasari, de una reacción...»[164].

El objeto de la Historiografía de J. Burckhardt es, significativamente, el Renacimiento. Su tratamiento comienza con el «Estado como obra de arte», ya que, para Burckhardt, el Estado renacentista es calculado y planificado artísticamente. «El siglo XVI crea esencialmente aquellos puntos en el mundo material y espiritual que luego han dominado las épocas posteriores; es una época de innovaciones enormes... Si en algún momento es posible concebir la Historia como la Historia de la Historia del Espíritu y separar la maleza de los hechos externos, es en éste, no sólo porque en los movimientos correspondientes existiese un enorme impulso ideal, incluso metafísico, sino porque estaban representados en el Estado y la guerra, en la religión, el arte y la ciencia... por individuos originales. El espíritu nos habla en concreto a través de los hombres poderosos y expresivos»[165]. El Renacimiento ofrece modelos en los que el concepto del arte está ampliamente contenido, pudiéndolo aplicar teniendo en cuenta no sólo el Estado, sino también el «arte culinario de los últimos griegos»[166] o las órdenes de batalla. Se puede hablar de un aumento de la «sensación de realidad» a través de la cual la Historiografía de Burckhardt alcanzó un... punto de partida distinto[167]. El retorno romántico de la Edad Media, los misticismos, por ejemplo, en «Las expansiones del corazón de un monje amante del arte», de Wackenrode, provocaban el pragmatismo de Burckhardt. Se puede comprobar[168] que sus criterios eran, esencialmente, más éticos que estéticos. «Para Burckhardt, la actividad de Rafael es única y casi incomprensible, ante todo, como «milagro moral.» «Lo más grande no es la altura del genio —su virtud personal más elevada no era del tipo estético, sino moral—: la gran honradez y la poderosa voluntad con la que luchaba, en todo momento, por aquella belleza que él consideraba lo más bello que tenía ante sí...» Se entiende así, claramente, por qué rechazaba el violento arte de un Miguel Ángel y se oponía al Correggio casi con aversión..., además de la amoralización de todas las formas del Barroco...» Sólo ante Rubens hace Burckhardt una excepción.

El «ensoñador estado de suspensión» en la vivencia artística es una

[164] E. HEIDRICH, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958, p. 165.
[165] J. BURCKHARDT, «Historische Fragmente aus dem Nachlass», en: J. BURCKHARDT, *Gesamtausgabe*, t. 7, Stuttgart-Berlín-Leipzig, 1929, p. 287.
[166] J. BURCKHARDT, «Die Kochkunst der späteren Griechen», en: J. BURCKHARDT, *Vorträge*, ed. de E. Dürr, Basilea, 1918, pp. 103-115.
[167] E. HEIDRICH, *op. cit.*, pp. 75 y ss.
[168] *Ibid.*, p. 77.

Estética, sobre la base de un pragmatismo ético. El Renacimiento se convierte en modelo: 1) porque ofrece un concepto del arte reflexionado, 2) porque posibilita la ampliación del concepto del arte al concepto de cultura, y 3) porque, tras este Renacimiento, encontramos de nuevo, en toda reflexión historizadora, un ideal: la norma clásica, que el Renacimiento había revitalizado. G. Semper proclamó, simultáneamente, el Renacimiento como ideal artístico. Dentro de la ahora ya posible elección de estilo, es un modelo, porque en él se hizo prácticamente la Antigüedad, es decir, la norma casi traumática de Occidente[169].

Al concepto de arte de Burckhardt está ligado el concepto de libertad. Para Burckhardt es el reconocimiento de la renovación (una y otra vez posible) de la «Cultura» (Renacimiento) lo que garantiza la libertad, del mismo modo que, más tarde, para A. Warburg, será el reconocimiento del símbolo histórico quien lo haga. Su pregunta está formulada así: «¿Cómo se renueva periódicamente la Cultura en la Historia?». La Historia nos dice «lo que en realidad deberíamos hacer»[170]. Por la participación en una existencia imperecedera, espiritual, que pone de manifieso la Historia, se nos promete el reconocimiento de nuestro deber. «La ley moral aparece en la Historia como una imagen de la necesidad cósmica, como libertad moral. El hombre podrá reconocer en el pasado el camino elegido libremente y al azar. Sólo somos capaces de liberarnos de las complejidades de las fuerzas históricas adentrándonos en la más alta realidad espiritual, para más tarde, en el libre juego de fuerzas, hacer aquello que en realidad deberíamos hacer: servirnos de la libertad, promover lo auténtico y llevar adelante el proceso de la Cultura como representante del Arte»[171].

Libertad-Cultura-Renacimiento componen una cadena de conceptos en la cual el siglo XIX enlazó el problema de la enseñanza pragmática de la Historia con el concepto del arte. El concepto de Cultura, esencial a partir de la Ilustración, se convertiría, en el Idealismo, en concepto de libertad. Herder hablaba de una «naturaleza superior» en la Cultura; Hegel, en cambio, definiría la Cultura como la realización del espíritu. Vivir en una cultura significa vivir en un mundo creado por uno mismo y, con ello, en libertad, tesis que se propagó desde Kant a Herder, Fichte y Hegel. Burckhardt adoptó este concepto de libertad como Cultura, fundamentándolo históricamente: el Renaci-

[169] H. BAUER, *Architektur als Kunst*, pp. 161 y ss.
[170] J. BURCKHARDT, «Weltgeschichtliche Betrachtungen», en: J. BURCKHARDT, *Gesamtausgabe*, t. 7, p. 4.
[171] E. GRIESBACH, *J. Burckhardt als Denker*, Berna-Leipzig, 1943, pp. 170 y ss.

miento es una libre elección de los medios dirigida hacia la Antigüedad, que garantiza, al mismo tiempo, la libertad (la Atenas de Perícles es ahora un ideal). Las consecuencias en lo que a la Historia del Arte se refiere son las siguientes: el concepto de libertad tenderá cada vez más hacia una libertad científica (en tanto la elección del humanista debería llevarse a cabo entre los modelos que la Historia ofrece). La libertad se hace posible en la Cultura. El Renacimiento es una forma de liberación a través de la Cultura y de la conciencia histórica. Con ello, Burckhardt enlaza, de hecho, con los historiógrafos renacentistas, al creer en el poder del renacimiento y en las posibilidades de repetición.

Desde el punto de vista de la Historiografía moderna, la actualidad de Burckhardt radica en la unión del concepto de arte al concepto de Cultura, con lo que se convierte en predecesor de una Sociología del Arte. Pues, en oposición a su contemporáneo Droysen, considera la obra de arte no sólo como documento histórico, sino, además, como un fin (cultural).

Historia del Arte como Historia de los estilos (Riegl)

A veces, de la teoría y las investigaciones de un científico surge un símbolo de la situación y dirección de su ciencia, se hace transparente su *trend*. Esto ocurre con Riegl en la Historiografía del Arte.

Los anteriores sistemas de la Historia del Arte, desde el Quattrocento hasta el Idealismo alemán, conocieron puntos cumbre del Arte y períodos considerados como decadencia del ideal. Existieron un progreso y un retroceso, y, sobre todo, géneros y temas elevados e inferiores. El *Paragone,* la rivalidad entre las Artes, es un documento que avala esta concepción[172]. A finales del siglo XIX podemos encontrar en Riegl, en su polémica referente al tratamiento que Wickhoff da a la «Génesis de Viena», las siguientes palabras: «¿Qué es lo que hasta ahora ha impedido al investigador apreciar imparcialmente la esencia de las obras de arte tardorromanas? No otra cosa que la crítica subjetiva que nuestro gusto moderno emprenda ante las obras de arte que tenemos a la vista. Este gusto exige de la obra de arte belleza y vitalidad, inclinándose la balanza alternativamente al lado de la primera, y otras veces, al de la segunda. El mundo clásico preantonínico poseía ambas

[172] Para el concepto de «Paragone», cfr. J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur,* páginas 154 y ss.; I. RICHTER, *Paragone. A comparison of the arts by Leonardo da Vinci,* Londres-Nueva York-Toronto, 1949.

facetas... y de ahí la admiración que el Arte clásico produce... Pero, desde el punto de vista de nuestro gusto moderno, nos parece casi imposible que una voluntad artística positiva pudiera dirigirse en algún momento, como de hecho creemos poder encontrar en el arte tardorromano, hacia la fealdad y la ausencia de la vida. Todo depende de que entendamos que el fin de las Artes Plásticas no se agota ni con lo que denominamos belleza ni con lo que llamamos vida, sino que la voluntad artística también puede estar dirigida a la percepción de otras manifestaciones de las cosas (que desde el punto de vista moderno ni sean bellas ni estén vivas). Por ello es necesario... demostrar que la Génesis de Viena..., desde la persectiva de la Historia Universal..., significa únicamente progreso, que sólo desde la limitada escala de la crítica moderna se manifiesta como decadencia, lo cual, de hecho, no existe en la Historia, e incluso que las virtudes del nuevo arte no hubiesen sido posibles si el arte tardorromano, con sus tendencias no-clásicas, no hubiera abierto el camino»[173]. Es casi imposible sobrevalorar el alcance de la revolución que esto significa para el pensamiento histórico-artístico. Hasta entonces, desde Ghiberti a Vasari y Le Brun hasta Winckelmann, existió el ideal artístico, surgido de la norma clásica, esencialmente atemporal. Ahora, con Riegl, se designa como bueno aquello que tiene consecuencias en la edad contemporánea. Riegl invierte directamente los polos, y erige así un sistema totalmente nuevo en la Historiografía del Arte: ya no se escribe, como Winckelmann, la historia de algo significativo, como modelo, sino la de algo sin significación, que ha hecho historia precisamente por ser una desviación de la norma. Al mismo tiempo, se ha cambiado de punto de vista: se mide la modernidad hacia el pasado, algo que nunca había ocurrido tan manifiestamente. Hasta ahora se contaba desde el pasado, ascendiendo en el tiempo. Ahora se cuenta desde el presente hacia atrás.

Riegl apenas fue consciente de la paradoja formulada al afirmar que el final del mundo clásico es una decadencia del ideal, con la cual, precisamente, surge un valor y se inicia algo distinto. En esta paradoja se establece su concepto fundamental: la «Kunstwollen» (voluntad artística). Su traducción a otras lenguas es difícil y, además, da pie a interpretaciones equívocas, ya que el autor no siempre lo utilizó en el mismo sentido. El concepto de voluntad artística indica que en el arte hay un deseo determinado, por lo que no se puede menospreciar las depresiones del arte, pues éstas son también «deseadas».

Riegl mismo calificó de positivista su teoría. No valora dentro del campo de las normas; su punto de vista varía con el propio proceso his-

[173] A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie,* p. 401.

tórico, pues ya no juzga el objeto, sino el deseo que lo produce, y comprueba su curso. Es el primer historiador de Arte moderno.

Su sistema sólo podía ser tan consecuente si surgía junto a un nuevo concepto moderno de estilo. Éste se habría de diferenciar en muchos aspectos del antiguo y tradicional. En algunas obras de arte se descubren características generales, lo que permite agruparlas. Dentro de un marco geográfico, etnológico (racial), o temporalmente limitado, dentro de determinadas estructuras sociales, etc., aparece una dirección en la voluntad que se denomina estilo. Pero los estilos cambian. «Surge, inmediata, la pregunta. ¿Cuál es la fuerza que modifica las formas? ¿Qué cambia en el fondo, cuando en la superficie cambia el "estilo"? La segunda cuestión se podría formular así: conocemos la variable subordinada, el estilo de las obras de arte, ¿cuál es la variable independiente?» Riegl responde de la siguiente forma: La variable independiente es la «dirección de la voluntad artística...» Existe una fuerza, la voluntad colectiva, que modifica según su propio sentir y cuyo rumbo está determinado; la Historiografía del Arte empírica no puede retroceder (a partir de Riegl) a un punto anterior a esta argumentación[174]. Existe un contingente que no puede seguir siendo derivado.

El término «voluntad» de Riegl ha sido a menudo mal interpretado. Para el autor no es, en cualquier caso, un acto consciente. «Toda voluntad humana está dirigida... a formar pacíficamente sus relaciones con el mundo. La voluntad artística, referida a la imagen, regula las relaciones del hombre con respecto a la manifestación, sensorialmente perceptible, de las cosas; con ello se logra expresar el modo en que el hombre quiere ver la forma o el color de las cosas. El carácter de la voluntad está comprendido en la correspondiente "cosmovisión": en la Religión, Filosofía, Ciencia, en el Estado y el Derecho, en aquello que se erige en norma frente a las mencionadas formas de expresión»[175]. Esta cita, tomada del final de *Spätrömische Kunstindustrie*, aclara muchas cosas. Evidentemente, Riegl está influido por Schopenahuer al situar su *Wollen* (voluntad) entre *Begehren* (anhelo) y *Willen* (volición). La voluntad está dirigida a dar forma a las relaciones del hombre con el mundo, representa una intención que, sin embargo, está más allá de lo individual. El Movens de la creación artística humana es el impulso que pretende aclarar la relación con el Mundo. Con esto Riegl se convierte en un representante de finales del siglo XIX. Admite la existencia de la tensión objeto-sujeto, pero ésta se ha convertido ya en

[174] H. SEDLMAYR, «Die Quintessenz der Lehren Riegls», en: *Kunst und Wahrheit*, página 16.

[175] A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, p. 401.

una tensión psicológica. Así, las categorías táctil y óptica son en Riegl de carácter psicológico: posibilidades de ver el Mundo de una forma u otra y por ello de concebir la relación con el mundo en uno u otro sentido.

¿Será que Riegl sólo sustituye la incógnita «estilo» por la incógnita «voluntad artística»? ¿Ha tenido lugar una primitivización, en la que los hábitos visuales colectivos y la posición respecto del Mundo y su estructuración se consideran conformadas de estilo? En cualquier caso, con Riegl nos encontramos casi ante un giro copernicano en la Historiografía del Arte, en tanto el concepto de estilo no designa la perfección como meta, sino que convierte la continua y posible transformación en objeto de la Historiografía. Las últimas frases de *Spätrömische Kunstindustrie* son tan excelentes como sintomáticas: «La representación de la existencia de una dependencia no mecánica de todas las creaturas se había arraigado, mientras tanto, en el espíritu de la Humanidad en Occidente, en forma tan difícil de extirpar como la idea de composición de masas y profundidad del espacio, elementos básicos de las Artes Plásticas. Ambas cosas, sin embargo, son una deuda que la evolución de la Humanidad en Europa, avanzada de la Cultura, tiene con el período del final del Imperio Romano»[176].

Se hace aquí evidente la fundación de una nueva Teoría de Historia del Arte. Se puede comprobar hasta qué punto se trata de una teoría nueva, si, como Sedlmayr, comenzamos por enumerar en forma negativa aquello a lo que Riegl tuvo que renunciar para poder alcanzar su propio sistema[177]:

1. La idea de que el Arte sea una posibilidad autónoma, inderivable e insustituible de expresión del hombre es, de hecho, para Riegl, un epifenómeno.
2. La concepción que ve en el artista, en el individuo único, en el genio, lo primario, lo únicamente real, no puede explicar la voluntad colectiva.
3. La unidad e intransformabilidad de la naturaleza y la razón humanas son suposiciones que hay que abandonar ante la modificabilidad del espíritu humano.
4. El artista no imita ni estiliza una naturaleza, inalterable como dato.

Si, como Riegl, comenzamos por renunciar a las posiciones aquí mencionadas, podemos reconocer estructuras históricas que aparecen

[176] *Ibid.*, pp. 404 y ss.

[177] H. SEDLMAYR, «Die Quintessenz der Lehren Riegls», *op. cit.*, pp. 32 y ss.

ahora, y no como finalidades. Se pueden determinar direcciones en el desarrollo de lo que acontece, pero no se puede, en modo alguno, discutir el sentido de la dirección.

Con Riegl surge también la posibilidad de reconocer estructuras no sólo de obras de arte aisladas, sino de grupos enteros: «Sólo es posible una auténtica Historia Universal del Arte cuando no sólo existe lo individual, sino auténticas *generalia*, y no sólo *generalia*, sino también lo individual. Si en el Arte no existe lo general no es posible su Historia: se disuelve en creaciones puntuales»[178].

Se acude a tendencias llevadas a cabo por grupos. Este reconocimiento posibilita la construcción de la Historia. Aquí interviene también la crítica. Se puede resumir de la siguiente forma: en la construcción de la Historia, por una «fatalidad inalterable» y un «destino ineludible», lo «libremente creador» del «impulso de creación artística inmanente» se destruye más radicalmente que en una derivación sempereana de técnica, material y finalidad[179]. Lo «libremente creador» se convierte en el resultado obligado de un desarrollo necesario. En *Das Holländischen Gruppenporträt*, dice sobre Rembrandt que, «en esencia, sólo fue —si bien el más genial de un tiempo perfecto— ejecutor de la voluntad artística de su pueblo y de su época»[180].

El concepto de «voluntad artística» de Riegl no se ha consolidado como concepto de la Historia del Arte. Sin embargo, en la Historiografía se encuentra una y otra vez. Por eso deberíamos considerar a Riegl más como exponente de una dirección moderna que como creador de un método. A partir de él la Historiografía estará en condiciones de operar con conceptos básicos. Los conceptos de Riegl de «óptico» y «táctil»» son, como tales, un intento de captar las últimas posibilidades de la autorrealización de los géneros.

J. von Schlosser[181] se dio cuenta del peligro de este sistema: «Su punto de vista tiene, si se puede decir así, carácter vitalista, parte de un impulso formal innato en nosotros, de un "algo en el hombre" que nos hace sentir placer en lo bello de las formas y que ha creado las combinaciones lineales geométricas libre e independientemente, sin introducir previamente un miembro intermedio.» Aquí, una ciencia abstracta —una vez borradas todas las argumentaciones metafísicas— se

[178] H. SEDLMAYR, «Riegls Erbe», en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, núm. 4, Munich, 1959, p. 23.

[179] L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur*, p. 22.

[180] A. RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt* (1902), reed. de K. M. Swoboda, Viena, 1931, p. 181; cfr. L. DITTMANN, *op. cit.*, p. 22.

[181] J. v. SCHLOSSER, *Randglosen zu einer Stelle Montaignes, Vorträge und Aufsätze*, Berlín, 1927, pp. 213-226 (216s.).

basa en la «pulsión» humana, situación característica de los años alrededor de 1900, en los que, por una parte, surgieron grandes posibilidades de pensamiento abstracto, mientras que, por otra, simultáneamente, el vitalismo, el culto al genio, y, por último, la psicología, enmarcaban estas abstracciones en el hombre individual. Y así, por ejemplo, Riegl constata procesos regulares según conceptos fundamentales, para los cuales, sin embargo, no puede dar más causa que el impulso vital de configuración del hombre.

Riegl nació dos años después que S. Freud (1858). Su concepto de «voluntad artística» es, *mutatis mutandis*, comparable con la «dinámica de la pulsión» freudiana. Leer un capítulo de *Spätrömische Kunstindustrie* es semejante a la lectura de *Das Ich und das Es*, de Freud[182]. La historia del hombre o la historia de una posibilidad de creación humana son los procesos que se determinan en el hombre y, sin embargo, al tiempo, pertenecen al destino suprapersonal. El arte y el alma se han convertido, tanto para Riegl como para Freud, en calculables e incalculables. Calculables en tanto la pulsión se ha hecho visible, e incalculables porque la historia lleva a «cualquier lado».

El sistema de Riegl es acertado, entre otras cosas, en aquellos puntos en que disiente de otro gran teórico de su época, G. Semper. El sistema de éste se ha dado en llamar, a menudo, «materialista», únicamente por el hecho de ser el primero en considerar las formas, consecuentemente, como una variable dependiente del material. El producto es para él la consecuencia de la materia prima. Pero a esto hay que añadir en Semper un concepto del símbolo que se desarrolla a partir de la teoría de la transformación de los materiales y del estilo. Todas las técnicas primitivas, incluida la de los metales, participan de la transformación simbólica de las formas. La basa, el fuste, el capitel, el equino, la sima, proceden de las funciones de los modelos de la cerámica. Pero fue sobre todo el arte textil quien ofreció los modelos para las formas arquitectónicas: «Me refiero a que la vestimenta y el disfraz son tan viejos como la civilización humana y el placer que ambos conllevan es idéntico, y tan antiguo, como el que hace de los hombres escultores, pintores, arquitectos, poetas, músicos, dramaturgos o, dicho brevemente, artistas...»[183].

Sin embargo, una Historiografía que no vea en la transformación de las formas sino variantes del «disfraz» no es una Historiografía materialista, sino que, por el contrario, en ella se busca de nuevo un

[182] S. FREUD, *Das Ich und das Es*, en: S. FREUD, *Gesammelte Werke*, t. 13, Londres, 1940; reed. de Londres, 1955, pp. 235-289.

[183] Cfr. H. BAUER, *Architektur als Kunst*, pp. 161 y ss.

símbolo. En 1901, polemizaba Riegl con Semper: «Los investigadores no lograron librarse de la concepción que había dominado en los últimos 30 ó 40 años: la idea de la esencia de la creación artística plástica. Su teoría es aquella a consecuencia de la cual la obra de arte no ha de ser otra cosa que un producto mecánico de la finalidad de uso, materia prima y técnica. Cuando apareció esta teoría se saludó, en principio con toda justicia, como un avance esencial frente a la idea, absolutamente confusa, de la época romántica inmediatamente anterior; hoy en día, sin embargo, hace ya tiempo que se puede incorporar a la Historia, pues, igual que otras muchas teorías de la segunda mitad del siglo pasado, en la que, en principio, se presumía el más alto triunfo de una investigación rigurosa de la Naturaleza, esta Teoría del Arte de Semper ha demostrado ser, finalmente, un dogma de la metafísica materialista. En oposición a esta concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte he defendido yo —por lo que sé, por primera vez en *Stilfragen* (1893) —una nueva concepción teleológica, considerando la obra de arte el resultado de una voluntad artística determinada y consciente de su finalidad, que domina en el enfrentamiento con la finalidad de uso, la materia prima y la técnica. A estos tres primeros factores ya no hay que añadir el papel positivo-creativo que les había conferido la teoría semperiana, sino más bien un papel represor, negativo: forman, al mismo tiempo, el coeficiente de fricción dentro del producto total»[184].

Es propio de la Historiografía del Arte «abstracta» menospreciar el material. Riegl sigue considerando al hombre el portador del proceso, pero ya no le interesa comprender la finalidad del proceso de la Historia, sino la legitimidad. En él se manifiesta un principio científico moderno en la Historiografía del Arte: La finalidad de la Historia se ha hecho invisible; no obstante, las leyes inmanentes de su «desarrollo» se hacen cada vez más perceptibles.

Riegl sigue siendo, hoy en día, un modelo de aquellos casos en que se buscan normas para los procesos y, al mismo tiempo, no se concibe la cuestión del sentido como inmanente artísticamente. La voluntad artística es, como «principio objetivo de la explicación de estilos», sólo una polarización de las modalidades de psicología de la percepción humana, convertida en desarrollo. Los objetivos son las propias modalidades de la psicología de la percepción, que determinan la «esencia» de la obra de arte y su relación con la realidad. Con esto se ha alcanzado el lugar suprahistórico, a partir del cual se puede juzgar la evolución del estilo, concebida como «voluntad artística», al mismo tiempo que el

184 A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, p. 9.

sistema de modalidades artísticas, en el que las fácticas se convierten necesarias[185].

Todos nosotros somos, en cierta forma, herederos de Riegl, por utilizar un término acuñado por H. Sedlmayr[186]. Sin embargo, en un punto determinado, en el pensamiento del arqueólogo Kaschnitz von Weinberg, se puede comprender el estamento de Riegl. Kaschnitz von Weinberg[187] convierte el concepto de «voluntad» en una fuerza «objetiva», como tendencia de un círculo cultural. «Fuerza» entendida como la tendencia que, tras la disolución de un círculo cultural, se mantiene como elemento estructural y puede influir en otros círculos. Para Kaschnitz von Weinberg la historia es estratificación, y por ello su sistema[188] es eminentemente histórico. La penetración y fusión, desintegración y división en la voluntad y sus direcciones son Historia, aun en el campo de círculos culturales que existen simultánea o sucesivamente. Kaschnitz von Weinberg distingue en la arquitectura italorromana una corriente itálica frente a una griega. En ella se encuentran, por ejemplo, el espacio esférico-cilíndrico como espacio envolvente o visual (panteón), una forma de convertir en arquitectura el espacio cóncavo; el espacio como baldaquino en el Este, el espacio ortogonal, como heredero de la alta cultura mesopotámica-egipcia, y extraído del círculo cultural griego, de las decoraciones plástico-tectónicas de los espacios interiores y del cuerpo de la construcción. Se persiguen las constantes y se investigan sus descubrimientos y penetración, en los que aparecen los conceptos fundamentales de Reigl: el espacio cóncavo como espacio absoluto o lo griego como lo plástico en sí mismo. Pero ahora ocurre lo que Riegl nunca llegó a intentar: una argumentación metafísica de las transformaciones de la voluntad artística. Las nuevas orientaciones, tal y como aparecen en la evolución de la voluntad artística, son ahora, en Kaschnitz von Weinberg, no tanto otra posibilidad de inserción del hombre en el mundo natural como una nueva y distinta modalidad de relación con lo trascendente. Según Kaschnitz von Weinberg, la voluntad no es autónoma, sino que está basada en la idea de razón de ser. La voluntad artística es la «forma de manifestaciones histórico-artísticas de aquellos talentos y fuerzas específicamente creativas que aparecen en culturas aisladas y cuya activación histórica está determinada por la correspondiente transformación, fundada teleológicamente en la retrospectiva histórica de la idea de razón de ser»[189]. Se

185 L. Dittmann, *op. cit.*, p. 35.
186 H. Sedlmayr, «Riegls Erbe», *op. cit.*
187 *Ibid.*, pp. 3 y ss.
188 *Ibid.*, p. 5.
189 *Ibid.*, pp. 3 y ss.

47

conciben como símbolos aquellas estructuras que, basadas en las modalidades fundamentales, se muestran como motivos en las distintas épocas culturales. Así, una idea metafísica completa el sistema positivo de Riegl: la voluntad artística tiene como fin la creación de un símbolo. Las culturas tienden a crear símbolos en la voluntad formal, y estos símbolos surgen allí donde tienen lugar cambios de dirección y penetraciones. En este sentido, Riegl sigue aún válido: la observación de las transformaciones es observación histórica. Las direcciones, tendencias, transposiciones y penetraciones de las constantes manifiestan su esencia.

El proceso de formación de la Historiografía es, entre otras cosas, un camino que va desde la Teoría del Arte pragmática hasta la observación del Arte como un fenómeno histórico. Con ello se enuncia una importante problemática de la Historiografía. ¿A quién sirve hoy en día? La Historiografía de Vasari era una apología de sí mismo y del Arte de su tiempo. El intento de Winckelmann es el primer intento histórico, en tanto el Ideal, aunque esté absolutamente presente, se considera como un pasado que sólo se puede reavivar por la vía histórica. Riegl, por último, reconoce únicamente el proceso de la Historia como tal y sólo sus herederos podrían construir de nuevo símbolos a partir del proceso.

La Historia del Arte como Historia del espíritu (desde Dvořák hasta Sedlmayr)

La frase «La Historia del Arte como Historia del espíritu» es más un lema que un concepto realmente reflexionado, a pesar de que con ello se pone sobre el tapete una problemática esencial de la ciencia. En H. Sedlmayr (como sucesión de lo dicho por M. Dvořák) se ha de entender bajo ese lema: «que el factor decisivo y dominante del arte de su época, o en general de todo el arte, no se busca en la condición corporal anímica de determinados grupos humanos biológicamente limitados, ni en las formas de mancomunización humana, sino en los hechos del mundo espiritual... Pero el espíritu humano está determinado, sin embargo, de la forma más profunda y concreta, por su relación con el espíritu absoluto; por la relación con Dios... Esta determinación se manifiesta en el método, en tanto éste inicia la explicación genética del arte de una época como una relación con Dios. La Historia del Arte como Historia del espíritu se entiende así, concretamente, como Historia de la Religión. Su punto central sería, sin embargo, la Historia del Arte como Historia del culto.» Pues cuando la relación con Dios se toma

en serio, se expresa en el culto... Es totalmente característico de la Historia del Arte como Historia del espíritu en su primera fase el hecho de que rehuya aún este último paso. Lo que pretendía ofrecer era una Historia del Arte como Historia de la *Weltanschauung* (cosmovisión). *Weltanschauung* era una palabra de moda en esta fase de la Historia de la Ciencia, que se utilizaba con gran profusión, precisamente por ser un concepto no comprometedor. Pero en aquellos casos en que se sublima hasta ser una Historia del Arte como Historia de la Religión, se conforma —subjetiva y expresivamente— con una ojeada a la Historia de la certeza religiosa o del «pensamiento religioso». La obra *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, de Dvořák es un buen ejemplo de ello[190]. H. Sedlmayr critica más tarde que Dvořák no entrara, en base al ejemplo de la catedral gótica, en la Historia de la liturgia o en la mística de la luz. «En lugar de ello, el estudio de Dvořák parte esencialmente de la historia del pensamiento medieval, especialmente de la escolástica, de unos campos que están muy alejados de la expresión del arte y que, por ello, son incomparablemente menos aclaratorios que la liturgia y la mística. De este procedimiento ciertamente marginal surge una concepción del espíritu espiritualista-intelectualista que en los epígonos de Dvořák aparece como una caricatura, aun cuando el mismo Dvořák emprendió en sus trabajos su superación»[191]. La crítica que Sedlmayr hace de Dvořák es una crítica del método, no del sistema, ya que el punto de partida es considerado válido.

Es necesario preguntar: en este método histórico, los productos del arte ¿son documento de una Historia del espíritu?; ¿es la historia del espíritu, que corre paralela a la Historia del Arte, una aclaración de ésta? La respuesta de Sedlmayr es radical: «Cuando se intenta hacer de la Historia del arte una Historia del pensamiento rigurosa, se exige del investigador una determinación. La cuestión de si cree en la realidad del espíritu absoluto en el mismo grado en que cree en la realidad de la vida o de la sociedad le afecta personalmente»[192]. Mientras que Dvořák entendía la Historia del espíritu como una Historia general de las ideas, con Sedlmayr el juicio se encuentra, al mismo tiempo, en la certeza de la fe y en el método científicamente objetivo. El espíritu es aquí Pneuma. Pero hay que superar este relativismo no sólo del lado del arte, sino también del lado del espíritu. Con ello, el lema «Historia del Arte como Historia del Espíritu» adquiere un sentido más elevado y más

---

190 H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1949), pp. 76 y ss.
191 *Ibid.*, pp. 77 y ss.
192 P. 78.

profundo de lo que era posible con el hasta ahora inferido. Pero sólo es accesible para aquel que cree en la verdad absoluta, la verdad de la revelación... En este plano, el más elevado imaginable, la Historia del Arte como Historia de la Cultura se convierte en Historia del Arte como Pneumatología y Demonología. Y aquí se manifiestan las más altas categorías posibles imaginables en una observación del arte: arte del Cielo, arte de la Tierra... arte del Infierno. De manera que este plano elevado muestra ser al mismo tiempo el más fecundo científicamente[193].

Cuando Sedlmayr coloca a Dios en el lugar del «espíritu», su Teoría de la Historia del Arte se convierte en Teología del Arte. La cuestión histórico-teológica se enuncia, sin embargo, de la misma forma: ¿existe un método científico en esta «Historia del Espíritu»? El maestro de Sedlmayr, Dvořák, entendía como Historia del espíritu no la evolución del espíritu humano hacia el absoluto, sino una cierta teoría de las ideas histórico-culturales en el sentido de Burckhardt. En este plano se manifiestan continuamente nuevas posibilidades de un conocimiento histórico-artístico. En este contexto se pueden mantener las siguientes tesis:

1. Una «obra de arte» es *Meinung* [opinión], *meaning*, en el sentido de significado. Una opinión se encuentra siempre en un conjunto de pros y contras. Consciente o inconscientemente, en una obra de arte se puede mantener una opinión de la misma forma que con ella se puede también protestar. Los medios con que se cuenta para ello en el campo de las Artes Plásticas son específicos y determinados categóricamente.

2. Una «obra de arte» no es una verdad absoluta, sino, como cualquier manifestación humana, una etapa en la búsqueda de la salvación, la verdad y la libertad. Por ello no es posible juzgar desde el exterior, ni desde una Estética especulativa ni desde una Teología del Arte especulativa. El juicio es posible únicamente en las respectivas relaciones actuales con relevancia histórica, como declaración hacia el hombre, el tiempo y el más allá, hacia Dios y el mundo.

3. Una «obra de arte» puede muy bien, a su manera, concretizar el «espíritu», pero es, al mismo tiempo, una formulación de lo humano.

4. Una «obra de arte» como formulación de una opinión en el campo de determinados medios y como concretización del espíritu es por ello un documento, además de un ente independiente. El documento no está agotado una vez que haya cumplido su fin como tal, sino que puede tener vida propia. Precisamente es en la «obra de arte» en la que se da este caso, pues constituye su esencia y posibilita en cierta medida una definición: que en ella se presenta tanto lo instrumental como lo exclusivo.

[193] *Ibid.*, pp. 81 y ss.

La Historia del Arte como Historia del espíritu es una fórmula demasiado sencilla, que, sin embargo, dio lugar a los más diversos resultados en la historia de la Historiografía del Arte, porque los puntos de vista respecto a la posibilidad de conocimiento han sido y son distintos. Para Riegl existe, como coacción, el decurso de la historia; para Panofsky, el documento de la cosmovisión humana; para Wölfflin, la posibilidad de concepción y de expresión humana; para Badt, la verdad en sí; para Sedlmayr, es espíritu absoluto como fin del espíritu humano. Estamos simplificando intencionadamente, para mostrar el abanico de posibilidades que encontramos en cuanto al fin de la Historiografía del Arte. En casi todos los casos se renuncia al equilibrio entre «obra de arte» e «Historia del espíritu», la Historiografía tiende más hacia un lado u otro. Pero, ¿existe o puede existir este equilibrio? Prácticamente no, pues éste presupone unas constantes fijas en la obra de arte y la Historia del espíritu, mientras que, de hecho, ya sólo el concepto de «obra de arte» es variable históricamente, y la nueva Historiografía del arte ha contribuido a su relativización. La interpretación de lo instrumental y lo absoluto, lo secular y lo atemporal, la sujeción y la independencia en un proceso, en el que, como intérpretes, nos encontramos implicados, nos obliga tanto a «historizar» el espíritu de las «obras de arte», a degradarlo, reducirlo a documento, como a referirlo a un absoluto.

El nacimiento de conceptos y métodos

La Historia de la Historiografía del Arte es la historia del interés por los conceptos y métodos. Ya desde el Quattrocento existen intentos de lograr instrumentos de juicio conceptuales. Luego, más tarde, con Winckelmann, por ejemplo, hallamos los primeros momentos de la formación de unos criterios que no se refieran únicamente a la calidad de la obra de arte, sino al proceso histórico. Así, por ejemplo, existe un concepto central en G. Vasari, el padre de la Historiografía del Arte; el *disegno*, el dibujo en el que se puede juzgar la «corrección» de la reproducción del «mundo en la imagen», que no está regulado sólo en función del objeto de la imagen, sino también de la imagen misma, y que, por tanto, es un concepto artístico. En él se constata que el objeto

49

de la imagen sólo se puede convertir en imagen por medio del dibujo correcto.

Es característico el modo en que el concepto de estilo pasó de ser un concepto de calidad a ser un concepto histórico no valorativo. El «Paragone», la competición entre las artes, existente aún últimamente en el enfrentamiento entre «rubensistas» frente a «poussinistas» en el siglo XVII, es decir, la comparación artística puesta en escena, es escenificación de conceptos comparados[194]. P. Belloris jugó un papel importante. Un discurso[195] suyo, pronunciado en 1664 en Roma, hizo Historia de la Historia del Arte, al limitar el «imperio del arte» a su ámbito, haciendo imposible cualquier confusión con la naturaleza. Este momento sólo pudo darse gracias al concepto del arte y de la Historiografía del Arte, llamado «Idea».

«Idea»

El concepto «idea» tiene un origen clásico. Panofsky, en una de sus obras[196], ha explicado muy claramente su desarrollo.

P. Bellori fue quien dio al concepto su formulación clásicoclasicista. «El tratado *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*[197] comienza con una introducción cargada de espíritu neoplatónico: el eterno espíritu creador, en una profunda autocontemplación, creó las primeras imágenes originarias y los primeros modelos de todas las creaturas, las ideas. Sólo que, mientras que las estrellas celestes no sometidas a ninguna modificación, manifiestan estas ideas en su eterna pureza y belleza, las cosas terrenales, debido a la heterogeneidad de la materia, parecen oscuras y distorsionadas reproducciones de ellas, y, nominalmente, la belleza se transforma demasiado a menudo en fealdad y deformidad. Por ello, para el artista, surge la obligación que toda nueva metafísica tenía que imponerle: también él, ''a imitación del más gran

194 Para los «Paragone», ver n. 172; para la discusión entre «poussinistas» y «rubensistas», cfr. A. DRESDNER, *Die Entstehung der Kunstkritik in Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), Munich, 1968, pp. 94 y ss.; U. KULTERMANN, *op. cit.*, pp. 52 y ss.; L. VENTURI, *Geschichte der Kunstkritik*, Münich, 1972, pp. 137 y ss.

195 P. BELLORI, «L'idea del Pittore, dello Scultore e dell' Architetto scelta delle bellezze naturali superiore alla natura», en: *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, I, Roma, 1672, pp. 3-13; ed. por: E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), 2.ª ed., Berlín, 1960, pp. 130 y ss.

196 E. PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*

197 Cfr. n. 195.

artista'' debe llevar en sí una imagen de la belleza pura, según la cual se ''mejora'' la naturaleza»[198].

Existe, por tanto, un concepto con el cual se aclara la relación del Arte con la Naturaleza. En principio se trata, sin duda, de un concepto estático. Sin embargo, en cierta medida, y hasta que no surgiesen los conceptos claramente más limitados de «estilo» y «voluntad artística», describe un problema básico del «Arte»: la relación del objeto con el Arte y viceversa. El concepto está así sometido a una transformación histórica, que nos describe Panofsky.

Ya el *Orator*, de Cicerón, comparaba al orador perfecto con una «idea», es decir, algo que sólo se puede imaginar en el espíritu. «No hay en ningún género nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado, como el rostro respecto al modelo, no sea aún más bello; sin embargo, podemos captarlo no con la vista, ni con el oído ni con ningún otro sentido, únicamente se reconoce en el espíritu y en los pensamientos... A estas formas de las cosas Platón las denominaba... Ideas»[199]. Cicerón lleva a cabo, incluso en su evocación a Platón, un giro contra ellas en tanto pone en relación el arte, al cual, al fin y al cabo, Platón había separado de la verdad, por falseador, con la Idea y con ello convierte al artista en descubridor que crea según la idea. Por ello, ya en la Antigüedad romana, desde Plinio[200], se admite a la Pintura en la serie de las artes liberales. Aunque para ello, Cicerón tuviera que buscar un compromiso entre Platón y Aristóteles. Pues Aristóteles había afirmado que las obras de arte se diferencian de las de la Naturaleza en que su forma, antes de plasmarse en la materia, está en el alma del hombre[201]. Sin embargo, esta fórmula ciceroniana de compromiso contiene, precisamente por serlo, un problema peculiar... que reclamaba una solución. Si esa imagen interior, que constituye el objeto propio a la obra de arte, no es otra cosa que una representación que habita en el espíritu del artista, una «cogitata species», ¿qué es que lo que le garantiza esa perfección a través de la cual debe superar todas las manifestaciones de la realidad? Y si por el contrario ésta posee realmente esa perfección, ¿no debe ser algo muy distinto de una simple «cogitata species»? En última instancia, solo existían dos caminos para resolver esta disyuntiva: o bien negando a la Idea, ya identificada con la «representación del artista», su más alta perfección, o bien legiti-

198 Cfr. E. PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*, p. 59.

199 CICERÓN, *Orator ad Brutum* II; seg. E. PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*, pp. 5 y ss., con documentación adicional.

200 *Ibid.*, p. 6.

201 *Ibid.*, p. 9.

mando esta más alta perfección. La primera solución es la de Séneca, el neoplatonismo se decide por la segunda[202].

Plotino jugó un papel fundamental. El Renacimiento, la época que se esforzó por hallar y alcanzar la verdad de la Naturaleza, se vio obligado, para poder distinguirla de la «obra de arte», a hablar de su superación garantizada por la fantasía y la invención. El «ethos» ocupa en L. B. Alberti el concepto de Idea. Entre unas anotaciones al postulado de la belleza, tras la censura del antiguo realista Demetrio e inmediatamente antes de la inevitable narración de Zeuxis y las doncellas crotoniatas, aparece, como advertencia ante el peligro que supone caer en el extremo contrario, una aguda crítica contra aquellos que creen poder crear belleza sin un estudio de la naturaleza: «Pero para no desperdiciar ni tiempo ni esfuerzo se acostumbra a huir ante algunos necios, que, haciendo alarde de sus dotes, tratan de conseguir fama de pintor por sí mismos, sin ningún tipo de modelo natural que seguir con la vista y el espíritu. Éstos no aprenden nunca a pintar bien, sino que se acostumbran a sus propios errores. Escapa a las inteligencias inexpertas esa Idea de la belleza, que incluso los muy experimentados apenas logran reconocer»[203]. Por tanto, Alberti estaba convencido de que la belleza se podía percibir en el espíritu con ayuda de la experiencia y la práctica, lo que en principio no es más que una trivialización del concepto de Ideal, en tanto la formación de ideas, por escapar del viejo dilema, está ligada a la concepción de la Naturaleza. Hasta que por fin, en el llamado manierismo, se convierte en crítica la cuestión de la posibilidad de creación artística. En *L'Idea de'pittori, scultori ed architetti*[204], de F. Zuccaro, la cuestión se centra en lo siguiente: cómo es en realidad posible la representación artística. «Su respuesta, y no podía ser otra, es que esa Idea inferior cuya manifestación externa se consideraba la obra de arte, examinados su origen y validez, salió victoriosa de esa prueba»[205]. Existe el *disegno interno*, o la «idea», algo que está en el espíritu del artista, mientras que la realización material de la obra de arte es asunto del *disegno esterno*. La idea es *forma spirituale*, un instrumento de conocimiento, lo demás, es la materia. «Digo, por tanto, que Dios... habiendo creado, en su bondad, al hombre a su imagen... quiso además concederle la facultad de formar en sí mismo una imagen interior intelectual, que, con su ayuda, pudiese reconocer a todas las criaturas y formase en sí mismo un mundo nuevo, y, para que, con

[202] *Ibid.*, p. 10.
[203] *Ibid.*, p. 31.
[204] F. ZUCCARO, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, t. 1 y 2, Turín, 1607; reed. en: *Scritti d'arte di F. Zuccaro*. A cura di D. Heikamp, Florencia, 1961.
[205] E. PANOFSKY, *Idea, op. cit.*, p. 56.

esta imagen, imitando a Dios y emulando a la Naturaleza, pudiese crear infinidad de cosas artificiales semejantes a ella...»[206]. Con ello se formula una analogía entre la naturaleza creadora (Dios) y el artista. Se busca una aclaración entre formulación de ideas y experiencias sensoriales y se concibe metafísicamente la posibilidad humana de formación de ideas, al crear una unión con el conocimiento divino.

Este proceso fue descrito con toda claridad por Panofsky: «La Idea artística en general y la Idea de la belleza en particular, después de que el pensamiento del Renacimiento, al mismo tiempo natural y consciente de sí mismo, los empirizase y aposteriorizase, recuperaron, aunque por poco tiempo, su carácter apriorístico y metafísico en la Teoría del Arte manierista... El espíritu humano, separado de la Naturaleza, se refugia en Dios, con un sentimiento a la vez triunfal y menesteroso, que se refleja en los rostros y gestos tristes y a la vez soberbios de las imágenes manieristas, y del cual la Contrarreforma no es sino una expresión más»[207].

«Idea» es, por tanto, un concepto fundamental en la más temprana reflexión sobre el arte, porque en él se intenta argumentar la imitatio y, por otra, se pretende distinguir de ella. Las variaciones del concepto indican variaciones del concepto de imagen. Desde el Platonismo hasta el dogma clasicista se escribió la Historiografía del Arte con este concepto.

Análisis estilístico

H. Gadamer describe brevemente la significación en la Historia del concepto «estilo»: «El concepto se fija, como casi siempre, por la extracción de la palabra de su campo de aplicación original... Así, la palabra "estilo" aparece en la tradición moderna de la Retórica clásica en el lugar ocupado en ésta por los *genera dicendi*, y es, por tanto, un concepto normativo... Para aquel que posee el arte de escribir y de expresarse... es necesario observar el estilo correcto. Al parecer, el concepto de estilo surge por primera vez en la jurisprudencia francesa y significa allí *manière de procéder*; es, por tanto..., procedimiento legal. A partir del siglo XVI se utiliza este concepto como expresión general... Pero junto a ello existe también, desde el principio, el uso personal de la palabra.

[206] *Ibid.*, p. 48, tomado de ZUCCARO, *L'idea de'pittori... op. cit.*
[207] E. PANOFSKY, *Idea, op. cit.*, p. 56.

51

Estilo es también la mano personal que es siempre reconocible en las obras del mismo artista. Este sentido figurado de la palabra está sin duda alguna arraigado en la antigua costumbre de canonizar a los representantes clásicos para determinados *genera dicendi*. Considerándolo intelectivamente, el uso del concepto estilo para el llamado estilo personal es de hecho una aplicación consecuente de alguna importancia. Pues también este sentido de estilo significaba una unidad en la variedad de obras, pues era la manera en que se diferenciaba la forma de representación característica de un artista de la de otros. Esto se manifiesta también en el uso que de la palabra hace Goethe, uso que se convirtió en normativo para la época posterior. El concepto de estilo de Goethe nace de su delimitación frente al concepto de manera y une claramente ambos aspectos. Un artista crea su propio estilo cuando deja de imitar amorosamente, para crearse así un lenguaje... En ningún caso se puede considerar estilo una sola expresión individual, siempre se refiere a algo fijo, objetivo, que unifica la formación de la expresión individual. De este modo se explica también la aplicación que este término ha tenido como categoría histórica. Pues, sin duda alguna, el gusto de la época se muestra, ante una revisión histórica, como algo igualmente unificador, y en este sentido, la aplicación del concepto de estilo a la Historia del Arte no es más que una consecuencia de la conciencia histórica. Si bien es cierto que el sentido de norma estética *(vero stile)*, que originariamente existía en el concepto de estilo, se ha ido perdiendo en favor de su función descriptiva»[208].

La historia del concepto «estilo» es un interesante capítulo en la Historia del Arte. Riegl dice: «La Historia del Arte como ciencia... tiene como fin más alto el deber de enlazar entre sí las manifestaciones artísticas a través de la selección de sus características comunes y de introducirlas en nuestra conciencia por la vía del conocimiento así adquirido. La Historia del Arte nos quiere capacitar para subsumir inmediatamente toda obra de arte que se nos presente bajo lo general ya conocido, el concepto de estilo, de forma que la obra de arte pierda ese molesto carácter de que goza lo extraño; así estaremos en condiciones de gozar de lo específico, lo especial, lo inusual, con todo su encanto: el que toda variación produce»[209]. Un concepto tiende a lo general, pero debe hacer perceptible, al mismo tiempo, la individualidad. De una suma de manifestaciones se destila en principio un succus, pero, simultáneamente, de esta suma se deduce lo individual. Es sintomático el hecho de que Riegl, quien más conscientemente ha formulado el moderno concepto de estilo, considere el ornamento como lo apropiado para debatir los «problemas de estilo». El ornamento es para él el más abstracto de los géneros, al tiempo que considera el «estilo» también como una abstracción.

Originariamente, sin embargo, la palabra «estilo» significaba algo distinto. *Stylus*, la plumilla, designaba la escritura manuscrita, es decir, algo muy distinto de lo que Riegl entendiera como caligrafía personal. En el siglo XVIII el concepto se extrajo de la Retórica para aplicarlo a las Artes Plásticas, manteniendo, en principio, su carácter de concepto de calidad e individual. Aún hoy seguimos diciendo: «tiene estilo», es decir, una peculiaridad personal característica. *Le style, c'est l'homme.* Esto es, el hombre hace el estilo, lo constituye. El ejemplo de Wölfflin ilumina la problemática. En sus *Kunstgeschichblichen Grundbegriffen*[210], cuando trata de las diferencias estilísticas de dos épocas fundamentales de la Historia del Arte de Occidente, Renacimiento y Barroco, su diferenciación sistemática consta de categorías estilísticas. Traza las fronteras que forman dos grupos y desarrolla criterios de diferenciación. ¿Para qué? En primer lugar, para hacer visibles las transformaciones y la evolución, y, por otra parte, para hacer perceptibles, como exponentes, los puntos más altos de cada modalidad. Así, por ejemplo, distingue lo «lineal» del Renacimiento de lo «pictórico» del Barroco, no estableciendo una diferenciación conceptual fundamental, pero sí de crítica de estilo, que puede hacer presentes, como tal división, las características.

L. Dittmann califica los significados del concepto de estilo como estético-normativos, histórico-descriptivos, individuales y generales. El concepto oculta en sí mismo ciertas tensiones: entre el contenido normativo y el descriptivo, el individual y el general. Pero esto no tiene por qué hacer de él un concepto inservible[211]. Estas tensiones se manifiestan, una vez más, cuando Wölfflin habla de «una doble raíz del estilo» y diferencia entre «análisis de la expresión» y «análisis de la calidad»[212]. Por un lado, en el estilo se expresa el sentimiento de la época y del pueblo, y, por otro, el estilo busca aquello que es bueno. Se puede reprochar a Wölfflin, con razón, sus «dudas», en los *Kunstgeschichblichen Grundbegriffen*, entre «determinación del valor» y «neutralidad del va-

[208] H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2.ª ed., Tübingen, 1965, pp. 466 y ss.

[209] A. RIEGL, «Eine neue Kunstgeschichte», en: A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, *op. cit.*, p. 44.

[210] H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915), 7.ª ed., Munich, 1929.

[211] L. DITTMANN, *op. cit.*, p. 15.

[212] H. WÖLFFLIN, *op. cit.*, «Introducción», I, pp. 11 y ss.

lor»[213], y con ello mencionamos un dilema básico de la moderna Historiografía del Arte en lo que al concepto de estilo se refiere. Precisamente por determinar cualidades y elaborar un instrumento de juicio para el Arte, que conservó después muchas posibilidades historizadoras, positivas y no valorativas como tal instrumento, fue por lo que creara más tarde las condiciones previas necesarias para una posibilidad de juicio histórica. Aun en Wölfflin, más marcadamente que en Riegl, nos encontramos con que la cuestión del estilo es una cuestión de la calidad. «Esto ha llegado a ser así en tan alto grado que se considera que "conocer los estilos" significa "conocer el Arte"... No es, precisamente, lo que diferencia los estilos lo de mayor importancia artística, sino aquello que las cosas buenas de todos los tiempos tienen en común»[214]. En esta doble estructura del concepto se manifiesta como un elemento creador.

Si queremos hacer una crítica sólida al concepto de estilo no podemos aducir que la unidad se simula mediante un color convicente[214]. En este lugar, el concepto de estilo se substituye en gran medida por el concepto de estructura. En realidad, el concepto de estilo es imprescindible, porque posibilita las distinciones en la determinación de calidades colectivas. Sin él no se puede dar la comparación, indispensable para el historiador, ni se puede manifestar la historia.

De nuevo en el siglo XIX un artista escribe, como teórico del Arte, Historia de la Historia del Arte y con ello, una Historia de los estilos: A. v. Hildebrand, A. Riegl, H. Wölfflin y B. Berenson encontraron en *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*[216] una teoría de la percepción y de la expresión, levantada sobre los conceptos fundamentales de lo óptico y lo táctil, capaz de hacer descriptibles las transformaciones del estilo en relación a los modos de la visión. «El pintor sólo puede cumplir con su deber si incorpora los valores táctiles a las impresiones de su retina», dijo Berenson, sintentizando. Las transformaciones se hacen descriptibles en las relaciones. Pero el éxito de Hildebrand no está, sin embargo, en haber formulado tempranamente categorías de la psicología de la percepción, sino también en la introducción de un concepto histórico. «Al imaginarnos la causa de una apariencia, entendida o bien como consecuencia de un motor moral —como acción— o de una función mecánica, o bien como consecuencia de condicionamientos orgánicos y materiales, lo que hacemos es esconder, tras el hecho de la apariencia, un pasado y un futuro, o un

[213] L. DITTMANN, *op. cit.*, p. 79.

[214] H. WÖLFFLIN, «Über kunsthistorische Verbindung», en: *Kleine Schriften*, ed. de J. Gantner, Basilea, 1946, p. 161 y ss.

[215] L. DITTMANN, *op. cit.*, p. 80.

[216] A. v. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893).

efecto duradero. Estos se evocan más tarde en la representación y se incluyen en la apariencia»[217]. La antiestética de K. Fiedler, que fue amigo personal de Hildebrand, debía convertirse ahora, junto con las formas más tempranas de una teoría de la percepción, en el fundamento de un concepto de estilo.

L. Coellen[218] considera todos los conceptos fundamentales del estilo, tal y como aquí se han formado, inservibles para una denominación caracterizadora, porque en realidad todas las formas van a la imagen ocular. Mas, al mismo tiempo, Coellen opera con las categorías de lo perceptible y lo expresable, para más tarde agregarlas hegelianamente a un «polo infinito»[219]. «El estilo de una época es, como equivalente de sus conceptos mundiales, una idea general que se realiza en la apariencia total de muchas obras de arte y a través de ellas. La Idea es el deber ético que se ha de cumplir como suma de las obras individuales, y únicamente como tal existe el estilo. Pero todas y cada una de las obras participan del estilo, están determinadas estilísticamente. Del mismo modo que lo general se convierte en singularidades del Arte y el Arte en multitud de individuos, así sucede con la realización del estilo: la Idea general abarca, como sus singularidades, a los modos de arte más bajos en relación a su totalidad. En conjunto, por tanto, la Idea de estilo es, en su realización, la multitud de modos de arte que es capaz de abarcar, y su individualización en obras singulares»[220].

Con esto se ha formulado de nuevo, aunque en forma idealista tardía, la antigua faceta valorativa del concepto de estilo: el estilo es la inclusión de lo individual en lo general. Coellen examina las categorías de cuerpo, espacio y tiempo respecto a su posible transformación en arte, y con ello, como Fiedler, excluye la obra de arte de las categorías de belleza natural, etc. Al mismo tiempo se idealiza el concepto de estilo, con lo cual no queda mucho de una Historiografía convertida ahora en historicista.

Análisis estructural

Con el análisis estructural parece haberse creado una herramienta al servicio no tanto de la interpretación histórica como de la comprensión de individualidades. H. Sedlmayr, iniciador del concepto, llevó a cabo

[217] *Ibid.*

[218] L. COELLEN, *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*, Traisa-Darmstadt, 1921.

[219] *Ibid.*

[220] *Ibid.*, pp. 21 y ss.

53

un giro con respecto al sistema de Riegl, en el que la obra de arte singular, como la psique humana, se consideraba un objeto aislado de la observación, cuya ley se halla no tanto en la transformación como en la necesidad interior.

La historia del concepto de estructura comienza con W. Dilthey, quien conceptuó la estructura psíquica como una ordenación, según la cual los hechos psíquicos de diversa índole están unidos entre sí en la vida anímica. La estructura se define, por tanto, como una ordenación en la que los hechos psíquicos «están unidos entre sí por relaciones internas». «Estructura es una suma de relaciones en la que, mitad en el intercambio de procesos, mitad en el azar de la existencia paralela de los componentes psíquicos, las partes aisladas del conjunto psíquico se refieren unas a otras.» «La estructura... es una ordenación en la que los hechos psíquicos están ligados unos a otros por relaciones internas; cada una de las partes así referida a las demás es una parte de un conjunto estructural; en consecuencia, se mantiene la regularidad de las partes de un todo»[221]. «La regularidad» es para Dilthey un objeto de la comprensión. Las regularidades, es decir, las unidades estructurales, son lo comprensible.

«Las "partes, los estratos y rasgos individuales" diferenciables de la obra de arte no mantienen exclusivamente la relación de su mutua interpenetración, sino, además y por sobre ella, la de un determinado conjunto de orden. Un principio organizador los administra y enlaza, principio que desde Dilthey conocemos bajo el nombre de estructura. Así pues, como formulara Dilthey, por estructura hay que entender la ordenación según la cual los hechos de distinta índole son unidos por una relación interna en orden a un Todo superior y se compenetran recíprocamente. En un Todo así crado cada "parte" extraída y acentuada está determinada en su ser, o en su ser-así en esa su parte, por el principio estructural del Todo, y en este sentido es necesaria. De esta opinión se deduce, por tanto, un particular concepto de la "necesidad", que no tiene nada que ver con la necesidad causal o con la necesidad histórica. Esta es también una situación que igualmente conocen otras ciencias de totalidades. Bajo este aspecto está perfectamente permitido hablar de la legalidad, incluso de la ley de una obra de arte. No es que se trate aquí tampoco de una legalidad causal, sino de "leyes estructurales". El procedimiento cognoscitivo que tiene en cuenta esta situación es el llamado "análisis estructural". El nombre no debe con-

[221] W. Dilthey, *Studien zur Grunlegung der Geistewissenschaften*, I. Studie, «Der psychische Strukturzusammenhang», *Gesamelte Schriften*, t. 7, Stuttgart-Göttingen, 1958, p. 15; cfr. H. Schade, «Zur Kunsttheorie W. Diltheys», en: *Probleme der Kunstwissenschaft*, t. I, «Kunsrgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jh.», Munich, 1963, p. 83.

fundirnos. No se trata de una descomposición... sino de una visión del conjunto de la estructura, que, sin embargo, no se puede descomponer durante el proceso, puesto que en tal caso dejaríamos de tener un Todo ante nosotros»[222]. Las apariencias deben poderse explicar y, por tanto, entender como determinantes de un conjunto definido. A la cuestión del sentido del conjunto responde Sedlmayr así: «Por otra parte, el análisis, sino además, y al mismo tiempo, una síntesis. Como en todos aquellos casos en que trabajamos con auténticas totalidades, se ha de entender el Todo por las partes y las partes por el Todo. Y ésto no es en absoluto un *circulus vitiosus*»[223].

Frente a la comprensión de los objetos como relaciones con otros objetos bajo el concepto de estilo, aquí se trata de relaciones «internas». Por eso Sedlmayr no considera el análisis del estilo capacitado para promover la «comprensión» de la obra de arte, puesto que sólo construye las relaciones con respecto a otras obras de arte, mientras que el «análisis estructural» es capaz de lograr esta comprensión gracias a la penetración de las leyes estructurales, que yacen en la obra de arte misma.

«La simple descripción de una obra particular debe ser más que la simple reproducción de las condiciones ópticas. Debe llegar hasta la legalidad de la obra sólo alcanzable partiendo del supuesto de un concepto de estructura. Incluso en aquellos casos en que se vulneran o rechazan leyes que han perdido su vigencia, las nuevas normas efectivas se han de buscar en la obra.» «La descripción y la interpretación llevan a la valoración. El concepto de estructura es una importante condición previa para ellas en particular»[224].

Siempre que conceptos tomados de otros campos de la ciencia entran en contacto con el Arte, tienden a convertirse en conceptos de valor. Apenas hubo adquirido el concepto de estilo el carácter de «científico», dejando de ser, por tanto, un concepto de calidad, el concepto de estructura, que provenía de uno cetral en psicología, se convirtió en un concepto de valor, porque la cuestión de la integridad y la legalidad que la erige se transforma, ante la «obra de arte», en una cuestión de resolución y, por tanto, de «corrección». Y así, como ocurriese también con el concepto de estilo, seguía siendo utilizado como concepto valorativo ante la obra singular; sin embargo, se aplicó también a épocas y

[222] H. Sedlmayr, «Kunstwerk und Kunstgeschichte», (1956), en *Kunst und Wahrheit, op. cit.*, pp. 93 y ss.

[223] *Ibid.*, p. 94.

[224] H. v. Einem, «Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft», en: H. v. Einem, K. E. Born, F. Schalke y W. P. Schmidt, *Der Strukturbegriff in den Geistenwissenschaften*, ed. de la Akademie der Wissenschaften und der Literatur, *Abhandlungen der geistes- u. sozialwissenschaftlichen Klasse*, año 1973, n.º 2, Maguncia, 1973, p. 12.

unidades históricas. Para G. Kaschnitz von Weinberg, especialmente, el concepto de estructura de una época es una sustitución del concepto de estilo de Riegl. La diferencia estriba en que el concepto de estructura, en oposición al de estilo, no establece el orden en agrupaciones, diferenciaciones y, de nuevo, ratificaciones, sino en el reconocimiento de las relaciones parciales de formas, ya sea en la obra de arte singular o en una época. El que con la adaptación de un concepto de estructura formado en la psicología se destaque la importancia del valor en una obra de arte singular[225], que ha perdido el antiguo concepto de estilo, por su utilización histórico-descriptiva, pertenece al capítulo de la psicología de conceptos, que debería tratar de la aparición y desaparición de ideas. Las leyes de la unidad, como leyes de la estructura, son claramente opuestas a aquellas que determinan una necesidad histórica en su evolución.

Es lógico que, por lo que respecta a las Artes Plásticas, sea precisamente en el aspecto sintético del análisis estructural en el que aparezcan valoraciones. Según Sedlmayr, un producto del «Arte» «tiende» hacia su estadio final y hacia un «ideal»[226]; la obra de arte, así vista, tiene un carácter dinámico. Con ello se comprueba además que la proximidad al ideal facilita el juicio de valor. «El análisis estructural, sin embargo, exige que la obra sea medida según su propio patrón y que, no obstante, se llegue a una valoración que se establece por la diferencia existente entre el estado real de la obra y su "estado final ideal", al cual "tiende". Está claro que esta exigencia conlleva la superioridad del intérprete con respecto al artista; el propio artista no sabe qué "estado final ideal" persigue su obra, pues en caso contrario lo hubiese realizado, a no ser que no haya sido capaz»[227]. La crítica de Dittmann al concepto de estructura de Sedlmayr no toca este aspecto; pues el análisis estructural, con «estado final ideal», no se refiere en absoluto a que el historiador del Arte concluya lo que el artista ofrece, sino a la constante posibilidad de perfección del conocimiento interpretativo de algo perfecto. Sin embargo, este proceso de conocimiento no es posible sin los criteros de legalidad. El historiador del Arte no perfecciona (desde arriba) una obra de arte con su análisis estructural, sino que la reconoce en su legalidad.

---

[225] L. DITTMANN, *op. cit.*, p. 154.

[226] H. SEDLMAYR, «Zu einer strenger Kunstwissenschaft» (1931), en *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958, p. 64.

[227] L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kathegorien der Kunstgeschichte*, Munich, 1967, p. 154.

La lingüística ha establecido los siguientes principios del análisis estructural[228]:

a) El Todo tiene una prioridad lógica frente a las partes.
b) Las partes no se definen independientemente, sino a través de su situación con el Todo.
c) Las relaciones de los elementos entre sí, las estructuras, no son realidades palpables, sino una posibilidad abstracta de descripción.
d) Las descripciones estructurales tienen preferencia ante cualquier explicación histórica.

Surgen las siguientes cuestiones:

1. ¿Qué es lo que puede lograr el concepto de estructura en la Historiografía del Arte?
2. ¿Es la obra de arte un objeto que pueda ser medido con los medios y el método de una teoría de la totalidad?
3. ¿Es, acaso, la comprensión de una «ley», referida a la obra de arte, ya una comprensión de la misma? ¿Es la comprensión de la necesidad de lo legal la comprensión del objeto?

Respecto a 1: La legalidad es descriptible, lo que no significa necesariamente penetrable. Según Sedlmayr, la estructura es una legalidad absoluta dentro de una totalidad. El reconocimiento de la ley imperante es análisis de la estructura. Ésta es, por tanto, la aparición de una legislación inmanente. Si se concede una legalidad interna a un ser, se supondrá también la posibilidad de representación de la misma, y con ello la posibilidad de un análisis estructural en la Historiografía del Arte.

Respecto a 2: El «análisis estructural» separa a la llamada «obra de arte» del contexto «histórico-estilístico» y la cuestiona respecto a su legalidad inmanente. Pero bajo el concepto de estructura pueden entrar, además, épocas como «totalidades».

Respecto a 3: El análisis estructural considera la comprensión de una estructura como una comprensión general. El objeto no son las estructuras, sino la ordenación legal interna. Reconocerla significa reconocer el sentido de una obra.

---

[228] W. P. SCHMIDT, «Der Strukturalismus in der Sprachwissenschaf», en: H. v. EINEM ET AL., *Der Strukturbegriff..., op. cit.*, p. 44.

Análisis simbólico (Iconología)

Dos son los conceptos que determinan una materia iconológica o iconográfica dentro de la Historiografía del Arte: el «contenido» y el «símbolo». En ningún otro aspecto de la Historiografía del Arte las opiniones son tan diferentes como las que se refieren a su definición.

Como rama joven de la Historiografía del Arte, la Iconología aportó a ésta tempranas reflexiones metódicas —sobre todo a través de E. Panofsky.

La palabra «Iconografía» la encontramos ya en la Antigüedad, en Estrabón e incluso en la *Poética*, de Aristóteles[229]. Se recuperó el término en el Renacimiento, significando (por ejemplo, en la *Illustrum imagines*, del Ursino, de 1569)[230] un tratado de imágenes que debía facilitar la determinación de los cuadros de la Antigüedad. Bernoulli llamó a un tratado sobre cuadros *Iconografía romana* (1882)[231]. Más tarde se emplearía el término para denominar y determinar en general los «contenidos» en las Artes Plásticas; por entonces apareció también la palabra «Iconología». C. Ripa llamó a su diccionario alegórico (de 1593) *Iconología*[232]. Ya Platón (en su *Fedro*)[233] convierte los discursos gnómicos, los discursos dobles y los discursos sobre imágenes en εἰκονολογία. Se trata de convencer por medio de imágenes, mientras que Ripa se referirá a un lenguaje de imágenes.

«Iconography and Iconologie» es el título introductorio al *Meaning in the Visual Arts* (1957), de Panofsky, quien en 1932 escribió *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. Pero ni en Panofsky ni en Sedlmayr, que fue también pionero de la investigación «iconográfica», se diferencian conceptualmente la «Iconografía» de la «Iconología». Se trata de conceptos de compromiso que, en la actualidad, prácticamente siempre se usan así:

[229] H. BAUER, en: «Die Religion in der Geschichte und Gegenwart», *Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 3.ª ed., Tübingen, 1957, t. 3, 1959, pp. 674 y siguientes, entrada «Ikonologie».

[230] URSINUS, *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus ex Bibliotheca F. Ursini*, 1569-1570.

[231] J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonografie*, t. 4, Stuttgart, 1882-94; ed. reprogr., Hildesheim, 1969.

[232] C. RIPA, *Iconologia, overo descrittione di diverse imagini cavate dall' antichita e di propria inventione*. With an introduction by E. Mandowsky, ed. repr. de la de Roma, 1603: Hildesheim-Nueva York, 1970.

[233] PLATÓN, *Obras completas*, t. 4, Hamburgo, 1959, p. 48; cifra marg. 267c.

Iconografía designa la disciplina de la identificación del objeto, la Iconología, por el contrario, la interpretación sintética y la comprensión de los contenidos totales. El último concepto de Panofsky tiende hacia el símbolo integral, con Sedlmayr hacia el contexto del contenido de la «obra de arte total». Su utilización en este sentido está justificada incluso desde el significado de la palabra, en tanto γράφειν significa escribir, mientras que λογία puede designar el logos de la imagen.

¿Cómo pueden incluir ambas el «contenido» de la «obra de arte»? Existe un cuadro elaborado por Panofsky que representa la problemática del «trabajo de interpretación», como él lo llama, de la Historia del Arte. En principio, diferencia entre percepción y reconocimiento, los objetos y el reconocimiento final de lo que llama «intrinsec meaning», el «significado intrínseco». Son tres los «estratos del sentido» de la interpretación que exigen un «trabajo de interpretación»[234]:

Objeto de la interpretación	*Fuente subjetiva de la interpretación*	*Correctivo objetivo de la interpretación*
1. Sentido fenoménico (a dividir entre sentido objetivo y expresivo)	Experiencia vital de la existencia	Historia de la configuración (suma de las representaciones posibles)
2. Sentido significativo	Conocimiento literario	Historia de los tipos (suma de lo que es posible imaginar)
3. Sentido documental (sentido intrínseco)	Comportamiento primitivo de la cosmovisión	Historia general del espíritu (suma de las cosmovisiones posibles)

Llama la atención el hecho de que Panofsky separe una capa de «experiencia vital de la existencia» de una esfera formada por la tradición cultural. Panofsky conoce la problemática y, sin embargo, no tiene en cuenta[235] el que los movimientos y la percepción humanos están marcados ya por las tradiciones culturales. Otro punto crítico del sistema es

[234] El esquema anterior proviene de: E. PANOFSKY, «Zum problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst» (1932), en: E. PANOFSKY, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, ed. de H. Oberer y E. Verheyen. 2.ª ed., Berlín, 1974, pp. 85-97 (95).

[235] L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, p. 127.

aquél en el que se plantea la cuestión de la auténtica y real significación, que en el sistema de Panofsky se encuentra entre los puntos 2 y 3. W. Weidlé formuló esta problemática de la siguiente forma: En 1932 se podía leer en el «Logos»: Del mismo modo que en el deseo y la conciencia del que saluda reside la posibilidad de quitarse el sombrero y el grado de cortesía con que lo hará, pero no qué explicaciones da con ello sobre su ser más íntimo, así también el artista sabe (por citar a un americano ingenioso) sólo *what he parades*, pero no *what he betrays*. En español: *lo que muestra*, pero no *lo que traiciona*. ¿Se ha de igualar, realmente, el contenido de la obra de arte a lo que el artista traiciona a través de ella? En principio no se dice esto en absoluto. En la famosa introducción a los *Studies in Iconology* (Nueva York, 1939), en el que se repiten las ideas de aquel primer estudio y se continúan, Panofsky no lo dice en toutes lettres; y no lo puede hacer porque en inglés no existe una palabra cuyo significado sea exactamente el de *Gehalt**: pues *content* significa también, e incluso en primer lugar, *Inhalt***. Por el mismo motivo, en ese ensayo tan particularmente bello, «The History of Art as a Humanistic Discipline» (1940), dice: «Content, as opossed to subject matter, may be described as that which a work betrays but does not parade. It is the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion - all this unconsciously qualified and condensed into one work»[236]. En otras palabras, Panofsky tiene una concepción de *Inhalt* o *Gehalt*, en la que, en lo esencial, ve una especie de símbolo de un estadio cultural.

Weidlé prosigue su crítica: «Sin duda alguna lo que se refiere es al *Gehalt*, diferenciándolo del tema, objeto, contenido (*Inhalt*), finalidad y similares; pero precisamente este concepto de *Gehalt* no lo puede utilizar, a mi entender, la Ciencia de la Historia del Arte si quiere seguir siendo tal. El porqué, nos lo muestra en forma suficientemente clara en la siguiente página, cuando dice: "we deal of the work ar art as a sympton of something else which expresses itself in a countless variety of other symptoms, and we interpret its compositional and iconographical features as more particularized evidence of this *something else*". El reconocimiento, cuyo objeto ha de ser ese "algo más", se realiza en la obra de arte con el mismo derecho que en muchos objetos artificiales; la obra de arte no lo reconoce. No puede sustituir la comprensión de la obra de arte, aunque pueda servirla. Un síntoma no

* «*Gehalt*»: Contenido, capacidad *[N. del T.]*.

** «*Inhalt*»: Contenido, substancia *[N. del T.]*.

236 W. WEIDLÉ, «Vom Sichtbarwerden der Unsichtbaren. Bildsemantik», en: *Probleme der Kunstwissenschaft*, t. 2, «Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals», Munich, 1966, p. 8.

es un símbolo (la confusión se remonta a E. Cassirer) a cuyos valores "simbólicos" acude aquí Panofsky; no es un signo ni mimético ni significativo, sino un indicio que da lugar a determinadas consecuencias (de tipo causal)»[237].

Panofsky pasa por encima de lo que él llama «sentido significativo» (segundo grado) para preguntar por el «sentido documental» (intrínseco) (del tercer grado). Esta cuestión abarca un «contenido (*Gehalt*) sustancial último», que está en la base de todas las creaciones del arte «más allá de su sentido de fenómeno y de su sentido de significación»: «la no deseada e inconsciente autorrevelación de un comportamiento fundamental hacia el mundo». Este sentido intrínseco *(intrinsec meaning)* permanece inconsciente en la base de los documentos a examinar, en la «obra de arte»[238].

La autorrevelación nos da, finalmente, el «valor simbólico», los *symbolical values*. Una obra de arte se convierte en un valor simbólico al ser síntoma de algo distinto. Y es una obligación del hombre el hacerse una y otra vez consciente de la forma simbólica continuamente creada.

Ya que tras el final del Barroco el concepto de símbolo ha quedado abierto, se puede colocar todo en él, incluso el síntoma histórico como símbolo. «Dos formulaciones del concepto de símbolo se hicieron imprescindibles para la Ciencia de la Historia del Arte: el concepto de símbolo de Th. Fischer para A. Warburg, y el de E. Cassirer para E. Panofsky»[239]. E. Wind describió la forma en que actúa el concepto de símbolo de Visher, sobre todo en A. Warburg, fundador de la escuela iconográfica: Warburg reunió sus armas conceptuales en el estudio de la estética psicológica de su tiempo, pero, sobre todo en su análisis de la estética de Friedrich Theodor Vischer. Leía de continuo la obra de Vischer *Das Symbol*[240], que ya había citado en su primera obra, la disertación sobre Botticelli y ponderó largamente y siguió elaborando... los principios allí expuestos... Vischer define en principio el símbolo como la conexión entre imagen y significado a través de un punto de comparación, definición en la que la palabra «imagen» quiere decir cualquier objeto visible y el término «significado» se refiere a cualquier concepto, fuese cual fuere la esfera ideológica de la cual haya

237 *Ibid.*, p. 8.

238 E. PANOFSKY, «Zum Problem der Beschreibung...», p. 93.

239 L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur*, *op. cit.*, p. 87.

240 F. Th. VISCHER, «Das Symbol», en: *Kritische Gänge*, Munich, 1920ss., IV, páginas 420-456.

sido tomada[241]. Nos encontramos aquí con un símbolo «historizado» en oposición al símbolo histórico[242].

«Son tres los significados principales de los verbos συμβάλλειν y συμβάλλεσθαι que a su vez se han convertido en la raíz de multitud de conceptos que el griego unía con su σύμβολον. En primer lugar, συμβάλλεσθαι: reunirse con alguien, tratar con él, establecer una unión; finalmente: comparar la propia opinión con una situación previa, suponer, conjicere, concluir, intentar descubrir algo especialmente enigmático, y de ahí utilizarlo especialmente para la interpretación del lenguaje divino y de los augures.» τὸ σύμβολον se refiere, entre otras cosas, al signo de reconocimiento que surge cuando dos mitades se reúnen en el Todo original. Se refiere al signo de reconocimiento, al símbolo de dominio, indica ciertos términos e instituciones del culto. Simbolum significa la señal de la Fe cristiana; simbología, la representación comparativa de las divergencias dogmáticas ocasionales»[243].

Comparando con el concepto de símbolo de Vischer, se percibe con claridad que tras él no está el absoluto, sino la Historia. Durante el Renacimiento y el Barroco, en A. Alciati y C. Ripa, los emblemas o las alegorías debían crear símbolos[244]. Esto se llevó a cabo en gran medida en el campo de la «analogia entis», según las cuales existen correspondencias de lo material hacia el conocimiento. En Vischer el símbolo es el regreso a lo enigmático, a las causas primitivas. En A. Warburg[245], estas causas primitivas se convierten en objeto histórico-científico.

Para A. Warburg, la Historia del Arte es un síntoma de la Historia de la Cultura, y su concepto de símbolo se basa en ella, en tanto para él el Arte, en el ascenso de la Cultura, extrae los símbolos de la oscuridad para elevarlos a la luz. Mientras que E. Cassirer, en su *Philosophie der symbolischen Formen*, entiende por forma simbólica toda energía del espíritu que enlace un contenido significativo a un signo sensible y concreto, tendente, dentro del signo, hacia el interior[246]; para Warburg, el símbolo es cada manifestación que indique el camino de la Humanidad hacia la *ratio*.

[241] L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, p. 95, con doc. adic.

[242] *Ibid.*, p. 84 y ss.; M. SCHLESINGER, *Geschichte des symbols. Ein Versuch*, Berlín, 1912.

[243] L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, p. 95, con doc. adic.

[244] E. MANDOWSKY, *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa*, Hamburgo, 1934.

[245] L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, p. 95 y ss.; A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, ed. de la «Bibliothek Warburg», t. 1 y 2, Leipzig-Berlín, 1932; E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An intellectual biography. With a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, Londres, 1970.

[246] Cfr. L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, p. 101.

La escuela de Warburg, E. Wind, F. Saxl y E. Panofsky, influida por Vischer y Cassirer, concibe «la obra de arte» como un síntoma de la Historia de la Cultura y este carácter sintomático como un símbolo de la Cultura, que tiende hacia la perfección en la Ilustración. Por ello, los principales objetos de investigación son las constantes de pensamiento, las constantes de imagen y las constantes simbólicas, así como el reconocimiento de su evolución. El estudio de la evolución de un símbolo es el estudio de las transformaciones históricas de la conciencia y, al mismo tiempo, de una constante. La Historiografía del Arte en la «escuela de Warburg» está marcada por el Renacimiento como objeto central. Es el nuevo gran estilo, que tiene su origen en la voluntad social de despojar el humanitarismo griego de la práctica medieval, latino-oriental (mágica)[247].

Para la «escuela de Viena», H. Sedlmayr, W. Mrazdel, es, sobre todo, el «concettismo» barroco, en el que la Contrarreforma crea productos estratificados «profundos» cuya multiplicidad de capas ocupa el análisis estructural.

En la cuarta edición del *Cannocchiale Aristotelico*, del autor barroco Emanuele Tesauro, que se publicó en 1664 con el subtítulo «Idea dell' Argutia et ingeniosa Elocutione, che serve a tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria et Simbolica, Esaminata co' Principii del Divino Aristotele», existe un nuevo capítulo añadido sobre *concetti predicabili*. Aquí se manifiesta como en ningún otro lado la visión barroca del concetto como expresión del ingenio[248]. Es precisamente, según esta definición, que se puede designar el Barroco como concettismo[249]. El libro de Tesauro se convirtió en el manual de todos los predicadores; además, daba indicaciones para los contenidos *(Inhalte)* en las Artes Plásticas. Él mismo escribió conceptos para las Artes Plásticas, según sus propios principios[250], pues no existía una separación entre los correspondientes a las intenciones de las representaciones de los sermones y de las Artes Plásticas. «Il concetto predicabile e una argutia leggiermente accennata dall' ingenio divino: leggiadramente svelata dall'ingenio humano: e rifermata con l'autorita di alcun sacro scrittore.» (El concepto predicable debe consistir en una gracia que posea algo del espíritu divino, aunque desarrollada con importancia en el espíritu humano, y basada en la autoridad de un autor sacro.) En el centro de estas consideraciones se

[247] A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, t. 2., p. 479.

[248] H. BAUER, *Der Himmel im Rokoko. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jh.*, Ratisbona, 1965, p. 46.

[249] Cfr. L. BERGHOFF, *Emanuele Tesauro und seine Concetti*. Unter besondere Berücksichtigung von Schloss Nymphenburg, Munich, 1971, pp. 21 y 134 y ss.

[250] H. BAUER, *Der Himmel im Rokoko*, *op. cit.*, p. 47.

encuentra la notable evaluación de la *argutia,* la broma, del pensamiento ingenioso. Sus dones son: propietá, novitá, allusione ingegnosa e riflessione ammirabile (originalidad, novedad, alusión ingeniosa y realización brillante). Aducimos aquí el ejemplo histórico de una Iconografía concettista porque puede ilustrar el círculo de problemas de la Retórica como Iconografía.

La concepción de *ut pictura poesis,* de nuevo tan esencial en el Barroco, hizo surgir nuevas facetas en el concepto del arte. Es precisamente en el análisis estructural en el que ahora se tiene en cuenta la densidad de la obra, entre otras cosas en su multiplicidad de estratos. La interpretación de Sedlmayr de la fachada de Karlskirche de Viena es un claro ejemplo de ello. «[Espero haber demostrado] que la forma planificada originariamente para esta fachada es una obra del más alto rango, y que además es un claro compendio del pensamiento arquitectónico y simbólico del barroco. Una de las cosas más maravillosas es que a pesar de toda su notoriedad y representación, no es en absoluto "externa", sino de una gran profundidad en la forma... Gracias al elevado arte, en el que cada una de sus formas está cargada de significado, esta fachada es, en su más intensa esencia, "poesía"»[251]. Un antiguo concepto poético es ahora iconológico, en el cual el análisis estructural descifra *argutezzi.*»

¿Dónde están hoy las posibilidades de estos métodos? Parece importante una revisión del concepto de contenido. La concepción de Panofsky de «contenido» *(Inhalt)* *(meaning* como «contents») parece poco útil. Weidlé señala un complemento en el que no habla tanto de *Inhalten* como de *mímesis,* es decir, de las posibilidades no tanto imitativas como representativas. «...Porque la imagen mimética, a diferencia de la del signo y de la copia, es siempre una obra de arte, y siempre ha de serlo. Si es una obra de arte lograda, buena o mala, es otra cuestión: lo que nos interesa es la intención, no el éxito. Mas la intención artística estuvo siempre dirigida exclusivamente a lo visto en el espíritu, en el tono, en la palabra, en los mundos hechos poesía y en la imagen pintada o esculpida, en la que lo invisible —pues no puede llamarse de otra forma— surge a la luz, se reconoce, se ve y se hace visible en lo visible. Esto sólo lo puede lograr el arte, y sólo surte efecto para aquel que, como se suele decir, entiende de arte. Todos los demás efectos de la obra de arte, en nuestro caso de la imagen, son secundarios y en principio no entran en consideración. Pero lo que así se entiende, la información recibida si se conoce el lenguaje que la transmite, es aquella visión de

[251] H. Sedlmayr, «Johann Bernhard Fischer v. Erlach: Die Schauseite der Karlskirche in Wien» (1956), en: *Kunst und Wahrheit,* p. 183 y ss.

uno mismo, visible en la imagen, aunque no para cualquiera, y que, por suerte, en alemán se denomina con la palabra *Gehalt.* Con ello no se indica ningún concepto estético (como parece creer G. Bandmann), sino uno científico-artístico, que no se relaciona con la calidad. Caracteriza, de suyo, la intención de la obra de arte, aunque sólo se nos manifieste resplandeciente y victoriosa en su consumación. En una imagen mimética se muestra el *Inhalt* (lo temático, las cosas y sus relaciones), pero la visión (de este objeto o tema), el *Gehalt* (que en ninguna obra de arte se puede atribuir únicamente a los sentimientos o ideas del artista), se expresa en esta representación, no junto a ella»[252].

Los iconógrafos son a menudo iconoclastas potenciales. No creen tanto en la imagen como posibilidad de manifestación como en las «opiniones» que la imagen conlleva. No consideran a la mímesis como una instancia superior, sino que, como la censurara Platón, prefieren verla como un enmascaramiento. Por el contrario, está permitido desarrollar una Historiografía del Arte como Iconografía que haga comprensible la mímesis y el significado de la imagen tanto histórica como suprahistóricamente.

El problema de los «conceptos fundamentales» histórico-artísticos

Con Riegl, la Historiografía del Arte se transformó en una ciencia comparativamente moderna y programática del campo de las ciencias del espíritu. La influencia de Wölfflin en la ciencia de la literatura es conocida[253]. La influencia de Sedlmayr sobre la nueva Historia del Espíritu es, en su escala, un obstáculo nefasto. ¿Existe alguna tarea posible en la Historiografía del Arte ante nosotros? La implatación de conceptos fundamentales fascinó a las disciplinas anexas. Estas tomaron en cuenta no tanto la diferenciación de Riegl entre «óptico» y «táctil»* como, sobre todo, los pseudo-conceptos fundamentales de Wölfflin que diferencian el Renacimiento del Barroco, conceptos únicamente fenomenológicos. Por ello la Historiografía del Arte ha levantado, únicamente, puras fachadas a partir de tales «conceptos fundamentales».

Panofsky fue el primero en criticar con precisión la exposición de los «conceptos fundamentales» de Wölfflin en el campo de la diferenciación crítico-estilística entre Renacimiento y Barroco. Presentó, a

[252] W. Weidlé, «Vom Sichtbarwerden...», *op. cit.,* pp. 6 y ss.

[253] F. Strich, *Zu Heinrich Wölfflins Gedächtnis. Rede an der Basler Feier seines 10. Todestages gehalten,* Berna, 1956; cfr. L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.,* página 82.

* Véase *supra,* «La Historia del Arte como Historia de los estilos» (Riegl).

cambio, otro modelo. «Bajo los "conceptos fundamentales" histórico-artísticos, sobre cuya validez y ventajas... debe tratar la discusión, entendemos pares de conceptos..., en cuya antítesis encuentra su expresión conceptual el "problema fundamental", establecido a priori, de la creación artística»[254]. Panofsky se vuelve, ante todo, contra la configuración de pares de conceptos insuficientemente fundados, para establecer entonces su propio sistema (ontológicamente fundado y meditado). De hecho, los «conceptos fundamentales» de Wölfflin, en los cuales se diferencian y caracterizan dos épocas, Renacimiento y Barroco, están en condiciones de describir ciertos fenómenos de estilo determinados, pero en tales conceptos fundamentales, ya que en ellos los pares contrapuestos no siempre provienen del mismo plano conceptual, tratándose «sólo» de conceptos descriptivos.

Las «formas de representación» de Wölfflin, como base de los «conceptos fundamentales», se fundamentan en el concepto «imagen intuitiva» de K. Fiedler. Se distinguen aquí el sentimiento y el «entendimiento intuitivo». Con ello se alcanza (para H. Wölfflin, quien tiene que objetivar el «proceso de visión», apoyándose para ello en A. V. Hildebrand) un punto de partida. Pero «se censura la forma en la que se percibe lo vivo sin que esta vida esté definida por sí misma...»[255]. Lo cual quiere decir que las categorías de los modos de visión se transforman en conceptos. A. Riegl, con el par de conceptos «óptico» y «táctil» ya citados, se acercó a una conceptualización fundamental.

E. Panofsky (conociendo la insuficiencia de la génesis de los conceptos fundamentales de Riegl, Schmarsow y Wölfflin) intentó configurar un sistema. «Si hubiera sido posible la búsqueda de una definición de la obra de arte, hubiera rezado quizá como sigue: la obra de arte, tratada ontológicamente, es una discusión entre "forma" y "saturación" —la obra de arte, considerada metodológicamente, es una discusión entre "tiempo" y "espacio": sólo a través de esta correlación es concebible, por un lado, que "forma" y "saturación" confluyan en una interacción viva, y por otro, que "tiempo" y "espacio" puedan unirse en una configuración intuitiva e individual... Bajo las especiales condiciones de la intuición visual... la problemática citada debe expresarse, naturalmente, en oposiciones visuales específicas, o dicho con mayor precisión, estas oposiciones de valor visual específico son aquellas que podemos designar como los problemas de la creación plástica y ar-

[254] E. PANOFSKY, «Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe"». (1925), en: E. PANOFSKY, *Aufsätze zu Grundfragen...*, pp. 50 y ss.

[255] G. PAULSSON, *Die soziale Dimension der Kunst*, Berna, 1955, p. 14.

quitectónica, y cuyas formulaciones conceptuales, por tanto, nos sirven como "conceptos fundamentales" de la Ciencia del Arte»[256]. Panofsky prosigue con un esquema en el que las antítesis son diferenciadas como posibilidades del conocimiento. En el campo ontológico son las de «forma» y «saturación»; en la esfera de lo fenomenológico, es decir, de lo visual, «oposiciones» de «valores elementales», como espacio libre y cuerpo, «valores figurativos», como valores superficiales y valores profundos, de «valores de composición», como, por ejemplo, «fusión» frente a «división». En una antítesis general, «espacio» se opone a «tiempo».

Panofsky no ve sus pares de oposición como «oposiciones que pueden encontrarse como tales en la realidad artística, sino como aquellas entre las cuales la realidad artística crea una compensación de la misma índole»[257]. No obstante, su esquema de conceptos fundamentales sigue siendo insuficiente. Cuando se diferencia, sobre bases ontológicas, entre «saturación» y «forma», es decir, entre percepción sensorial y ordenación, se abarca sólo una parcela del campo de las categorías ontológicas (el campo del ser y del devenir o del perecer no es nombrado). Panofsky retoma el concepto de Riegl, y, más tarde, el similar de Wölfflin. Como él escribe, el que la Teoría del Arte desarrolle un sistema de conceptos fundamentales y sus conceptos secundarios subordinados con el deber de formular el proceso artístico, desarrollar los criterios estilísticos y, finalmente, hacer visible la «voluntad artística»[258], determina el dilema de los conceptos histórico-artísticos fundamentales, aun ahí donde, como en Panofsky, deben fundamentarse ontológicamente.

Partiendo de A. Riegl, como él mismo dice, W. Worringer intenta establecer los conceptos fundamentales. Para ello asienta como base el que el Arte es subjetivo y materia de la intuición. La psicología expresionista intenta alcanzar así los «conceptos fundamentales», que finalmente se llaman «abstracciones e intuición»[259], con lo cual se incorporan las categorías de Riegl a las de la Psicología. El Arte abstracto se considera un arte de masas, el Arte intuitivo como individual, donde la polarización apunta al Arte moderno. Los pares conceptuales de Worringer son proféticos en la sincronía del nacimiento de un arte sin objetos, pero historiográficamente sus logros son pequeños.

[256] E. PANOFSKY, «Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie...», *op. cit.*, pp. 50 y ss.

[257] *Ibid.*, p. 53.

[258] *Ibid.*, p. 67.

[259] W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), 3.ª ed., Munich, 1911; reed., Munich, 1948.

[260] M. J. FRIEDLÄNDER, *Über die Landschaftsmalerei and andere Bildgattungen*, La Haya-Oxford, 1947, p. 358.

del Arte-Propyläen) de Barroco y «estatismo»[261], donde los planos conceptuales no son los mismos.

G. Kaschnitz von Weinberg mostró un camino en la consecución de una reducción a los conceptos fundamentales de la historiografía que superara las dicotomías, en tanto «ha resuelto un viejo problema fundamental de la Historia del Arte, el problema de los generalia pertinentes. En ello se muestra que, en el Arte, no es posible una clasificación según los genotipos, porque no resuelve el problema y sigue siendo artístico... El problema se resuelve sólo a través de los genotipos, y su clasificación es posible, porque son reducibles a la conjunción de unos pocos elementos, relativamente»[262]. Sedlmayr se refiere en su juicio y análisis del sistema de Kaschnitz von Weinberg a las estructuras generales del concepto fundamental, tal y como yacen en la tierra y el pueblo. Lo «italiano antiguo», lo «mesopotámico», etc., son de este tipo. Pero no se trata de fijar los términos, sino de reconocer las constantes estructurales de una dirección (también «voluntad artística»). Sólo que Kaschnitz von Weinberg no redujo, como Riegl o Wölfflin, a fenómenos de expresión («óptico», «táctil»), sino que se creó una reducción precisamente a través de su descripción de la historia como la de los entrecruzamientos, asociaciones y penetraciones de tales constantes fundamentales[263]. Se evita con ello un sistema de períodos rígido, ya periodización. La concepción postmedieval del renacimiento del Arte*, tal y como la formuló Ghiberti, sobre todo, nació de la traslación de tópicos ya observables en la Antigüedad (en Plinio, por ejemplo): en la antigüedad griega existió una decadencia artística tras los tiempos de Lisipo y un renacimiento en el helenismo. Aquí se forma un modelo de pensamiento, que emerge siempre en la historiografía como representación no sólo del devenir y del perecer, sino como una similitud siempre repetida de los diversos decursos históricos. El intento depende de los «conceptos fundamentales», es decir, de la consecución de una polarización conceptual, del reconocimiento y la representación del desarrollo de la Historia del Arte como movimiento de naturaleza dialéctica y cíclica. Como analogías precisas de los intentos de periodización de O. Spengler y A. Toynbee donde las culturas y civilizaciones muestran formas repetidas en su génesis, crecimiento, desarrollo y decadencia, se ensaya, también en la Historiografía del Arte, la descripción de la historia como un retornar normalizado.

[261] E. HUBALA, *Die Kunst des 17. Jh.*, «Propyläen Kunstgeschichte», t. 9, Berlín, 1970, pp. 14 y ss.

[262] H. SEDLMAYR, «Riegls Erbe», *op. cit.*, p. 22.

[263] Obras principales de G. KASCHNITZ v. WEINBERG: *Römische Porträts*, «Bibliothek der Kunstgeschichte», t. 80, Leipzig, 1924 [recensión: A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie* (1929), imp. en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, Munich, 1959, pp. 25-39]; «Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik», *Studi Etruschi* 7, 1933, pp. 135 y ss.; «Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik», *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2, 1933, pp. 7 y ss.; *Die Grundlagen der antiken Kunst*, t. 1: «Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst», Frankfurt/Main 1944; t. 2: «Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst», Frankfurt/Main, 1961.

Entre las obras póstumas: *Römische Kunst*, t. 1-4, ed. H. v. Heintze, Hamburgo, 1961-63; *Ausgwählte Schriften*, t. 1-3, ed. de H. v. Heintze, con un prólogo de H. Keller y una biografía del autor por Marie Luise Kaschnitz, Berlín, 1965; hay una relación de sus escritos en el t. 1 de los *Ausgewählte Schriften*, pp. 240 y ss.

* Véase *supra* el epígrafe «De las biografías a la Historia del Arte».

viación de la "recta". La escala del desarrollo estilístico llamado relativo es un sistema racional de coordenadas a partir de cuyos ejes lineales pueden ser contempladas, descritas y juzgadas todas estas curvas incontroladas. Es el punto de apoyo de Arquímedes para el tratamiento de la historia. Es suficientemente valioso el tener un sistema de coordenadas aproximado, ya que lo decisivo, en último término, es el tener un lugar exterior... Uno de los errores de todos los investigadores de períodos, hasta hoy, ha sido el confundir su (falso) sistema de coordenadas con la realidad juzgada»[264].

Dittmann[265] critica esta crítica como una fascinación por el «punto de apoyo de Arquímedes», la «posición exterior a la historia», que ensalza el sistema conceptual sobre el simple carácter del modelo hacia una consagración del «imperio de las ideas»; tal y como Sedlmayr afirmó, el intento de Von Scheltemas de apartarse del «ritmo triple» de la historia, que Wölfflin estableció, sigue siendo esquemático, como todas las teorías cíclicas, igual que el sistema de Wölfflin no es capaz de fundamentar una Historia Universal, «que sólo es verdaderamente histórica cuando permite nuevas y auténticas creaciones»[266].

Los resultados de las periodizaciones eran perfeccionamientos en las categorías estilístico-descriptivas, por ejemplo, en P. Frankl[267], que

264 P. FRANKL, «Besprechung von F. Adama van Scheltema, Die Kunst unserer Vorzeit», Leipzig, 1936, en: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtliche Literatur* VI, 1937, páginas 73-93 (91 y ss.), según L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, pp. 122 y siguientes.

265 L. DITTMANN, *op. cit.*, p. 20.

266 H. SEDLMAYR, «Riegls Erbe», *op. cit.*, p. 20.

267 P. FRANKL, *Die Entwicklunsphasen der neueren Baukunst*, Berlín y Leipzig, 1914.

[illegible] comparada. Mientras que en la primitiva Historiografía, por ejemplo, en Vasari, la comparación muestra las diferencias cualitativas esenciales, a partir de Riegl, especialmente, se transforma en un instrumento de la constatación de los cambios históricos. La comparación sigue un proceso análogo, en su utilización, al del concepto de estilo; un instrumento valorativo se transforma en descriptivo. Para Vasari es una interrogante sobre lo mejor, para Riegl sobre el estilo. H. Sedlmayr, ante esta cuestión, cita (con importantes modificaciones) a K. Lewin[268]: «La descripción comparada subraya la caracterización mediante conceptos de clase, que sólo son alcanzables, hoy en día, a través de una generalización hipotética especial, que sería la distinción, por medio de la separación frente a otras configuraciones singulares, respectivamente tipos, que representarán la «última especie». Mediante la descripción comparativa, por tanto, se independiza uno de una amplia serie de teorías que, en otro caso, serían ineludibles, y que, además, son peligrosas, por cuanto difícilmente se les reconoce como tales.

La definición comparada es relativa por naturaleza: un objeto concreto se mide por otro, sin subsumirlo definitoriamente como concepto de una clase. Esto no significa una reducción cualquiera de la validez general del conocimiento resultante frente a las definiciones aparentemente absolutas del período anterior. La relatividad, precisamente, permite una descripción distinta y, por ello, más fidedigna.

El método comparativo es fructífero, sobre todo, como principio heurístico. La oposición de configuraciones homólogas con diferencias

268 H. SEDLMAYR, «Zu einer strengen Kunstwissenschaft» (1931), en: *Kunst und Wahrheit*, pp. 59 y ss.

graduales hace perceptibles, frecuentemente, importantes propiedades que, en otro caso, permanecerían ocultas.

El examen comparado impulsa el acercamiento de los objetos y agudiza, por medio de la revisión del contorno de los tipos homólogos, la visión de la pertinencia de los ejemplos. Es, por tanto, una protección esencial ante la tendencia, aún hoy viva, aunque casi inevitable, a trabajar, ante el peligro de la absolutización, con antítesis inabordables.

Finalmente, ofrece un hilo conductor para una descripción no-especulativa y «no-teorizante», en la cual pueda avanzar gradualmente la investigación, donde cada nuevo paso signifique al tiempo un afianzamiento del anterior. Protege la descripción de cada hecho concreto ante la descomposición de un conglomerado inconexo.

El desarrollo futuro de la Ciencia del Arte estará bajo el signo de la descripción comparada y dependerá de la consecuencia y limpieza de su utilización, de lo rápidamente que esta ciencia encuentre el paso del espíritu «sistemático» al de la investigación callada, minuciosa y laboriosa, aunque no por eso menos agradable.

Se observa que H. Sedlmayr no considera eterna la posición presente de la ciencia descriptiva[269], sino como el paso de la fijación de las propiedades fenomenológicas del objeto a la averiguación de las relaciones genético-condicionales profetizadas. Sin embargo, la una no excluye a la otra; antes bien, la fijación de la relación genético-condicional sólo es posible, de nuevo, sobre la base de la comparación. Ésta no está unida al plano fenomenológico, sino que es necesaria en el campo de las estructuras de las individualidades, épocas y obras de arte singulares.

Ante los «conceptos fundamentales» de Wölfflin se hace visible una aparente paradoja en la utilización de las comparaciones. Por un lado, la comparación diferencia dos grupos estilísticos, creando, a través de ella, un objeto. Por otro, la división en pares comparados debe hacer perceptible el desarrollo histórico. ¿Cómo se puede realizar una división de ese tipo? Sin embargo, no es posible el rechazo de la comparación invocando la instancia de la individualidad de la «obra de arte», que ésta es realzada por la comparación, y no descubierta por ella.

Obra de arte e Historia del Arte. Aspectos morfológicos

Uno de los problemas de la Historia del Arte estriba en que su objeto capital, la «obra de arte» —a nuestro entender—, es cerrada y acabada, mientras que la Historia, descrita a consecuencia de estas obras singulares, varía. Parece existir una aporía, que también ha ocupado de siempre a la teoría de la Historia del Arte. H. Sedlmayr trata frecuentemente de este hecho fundamental: nos ocupamos de objetos singulares, de individualidades, y, simultáneamente, del curso en el cual éstas pueden ser contempladas como desligadas y como divisoras.

Lo mismo ocurre en la cuestión del «estilo», predilección de la Historiografía del Arte. Por un lado, se constata un grupo, en el cual las analogías y generalidades son el fundamento del juicio, y, por otro, la cuestión del estilo es una interrogante sobre las variaciones que conducen a los cambios de estilo. Ya el concepto de «voluntad artística» de Riegl es una paradoja, en tanto, por un lado, constata el movimiento (como la palabra «voluntad» expresa) del decurso histórico, y, por otro, éste se hace visible en los grupos homogéneos. ¿Se trata aquí de una aporía?

En su morfología, Goethe diferencia entre *«Gestalt»** y *«Bildung»***: «El alemán posee la palabra *Gestalt* para la existencia de una esencia real. Esta expresión abstrae de lo móvil, supone la constatación, conclusión y fijación del propio carácter de una correspondencia. Si observamos, empero, todas las *Gestalten*... encontramos que nunca aparece lo establecido, lo inmóvil, lo concluido, sino que, antes bien, todo fluctúa en un movimiento permanente. Por ello, nuestra lengua cultiva la palabra *Bildung*, refiriéndose tanto a lo dado como a aquello que está en proceso de creación.» Un examen morfológico así formulado puede ser traspasado del campo de la Biología al de la Historia del Arte y conducir a una solución. *Gestalt* y *Bildung*, la forma delimitada y su historia, son aquí idénticas, en tanto la conformación se realiza según leyes determinadas, no siendo arbitrariamente pensable, y, por el contrario, la configuración puede presentar una conclusión. Pero este constante esfuerzo de división crea algunos inconvenientes. Lo vivo está descompuesto en elementos, éstos no se pueden reunificar y vitalizar... De ello ha surgido, en los científicos de todos los tiempos, el impulso de entender las conformaciones vivas, de comprender sus partes exteriores, visibles, concebibles en conjunto, de considerarlas indicio de su interior, y dominar así, en cierto modo, la visión del todo. No es necesario detallar hasta qué punto están interrelacionados esta pretensión científica y el impulso artístico e imitativo. Se encuentran en el camino científica y el impulso artístico e imitativo. Se encuentran en el camino del arte, del saber y de las ciencias muchos intentos de fundamentar y formar una doctrina, a los cuales podríamos llamar morfologías...»[270].

[269] *Ibid.*, p. 60.

* *«Gestalt»*: Configuración, forma, aspecto *[N. del T.]*.

** *«Bildung»*: Conformación, forma, estructura *[N. del T.]*.

[270] Cfr. los escritos morfológicos de Goethe, ed. por W. Troll, 2.ª ed., 1932,

El concepto de *«Gestalt»*, confrontado al de *«Bildung»*, juega, más tarde, un papel principal en una teoría propiamente morfológica. Concebir algo como «configuración» significa «abarcar las partes en su coherencia». M. Wertheimer desarrolló una teoría de la «configuración exacta», en la cual se habla del grado de pureza de la configuración, de su precisión. Aquí es suficiente el constatar que los elementos constructivos impulsores en la configuración pueden mostrar la unicidad, y el movimiento impulsor de la historia la relación temporal[271].

En Vasari, la «configuración» es esencialmente la personalidad artística. En Winckelmann, el período clásico griego, es decir, una época. Para Riegl lo es el grupo, que conlleva una voluntad artística. Todos ellos, además, reconocen una «conformación». Para Vasari es el crecimiento biológico del Arte hasta su cima, para Winckelmann, el incremento hasta la perfección del ideal utópico, y, en Riegl, la propia voluntad artística.

Configuración y conformación, la «obra de arte» (o los grupos) y la historia son el objeto de la Historiografía del Arte, de forma que la configuración ofrece el concepto de la perfección como finalidad y la conformación la trayectoria siempre investigada. La configuración no es concebible sin la conformación y ésta no lo es sin la finalidad que la configuración comporta.

Los conceptos capitales en su relevancia

Los cuadros sinópticos son, generalmente, de una simplicidad deplorable, como se muestra incluso en Panofsky. Si se esquematizan aquí conceptos descritos anteriormente, es sólo para diferenciar su modalidad y finalidad, además, y sobre todo, de sus intersecciones; es decir, es obvia una advertencia ante la exclusividad de algunos de los métodos incluidos en los conceptos. El primero de ellos, «Idea», pertenece a la historia; los otros son, hoy en día, instrumentos científicos. En la primera fila del cuadro se sitúa la esfera de pensamiento; después, la tendencia y la finalidad del concepto; más tarde, aquello que debe ser dividido en el concepto, y, finalmente, lo que se produce en él en forma sintética. La panorámica de conjunto, aun cuando pueda ser una terrible simplificación, muestra la tensión —no en último término históricamente condicionada— entre los modos de reflexión de nuestra disciplina y el deber de una síntesis.

[271] M. WERTHEIMER, *Produktives Denken*, Frankfurt, 1957, en esp., p. 225, con doc. adic.; ID., *3 Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Erlangen, 1925; cfr. además, L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, pp. 154 y ss.

Concepto	«Idea»	Estilo	Estructura	Símbolo
Esfera de pensamiento	Platonismo	Morfología	Psicología	Iconología
Tendencia	Trascendental	Fenomenológica	Dinámica	Tradicional
Finalidad	Arte absoluto	*Historia* del Arte	Historia del *Arte*	Historia de las ideas
División	Disegno interno - disegno esterno	individualidad grupo	objeto - ley interior	objeto - significación
Síntesis	«Arte divino»	explicación por medio del desarrollo	explicación por medio de la propia ley	imagen-símbolo como documento de la Historia

HISTORIA DEL ARTE

En este próximo capítulo se intentará indicar los problemas y deberes más importantes de la heurística y de la crítica histórico-artísticas. Ya que la Historiografía del Arte no puede erigir un sistema histórico-universal y sustituye generalmente la reivindicación de universal por una reivindicación absoluta del concepto del arte («la verdad definitiva», etc.), no existe un sistema concluyente de la Historia del Arte* como ciencia. La historia del Arte es parte de la Historia Universal.

K. Badt lamentaba, en 1971, la ausencia de una doctrina científica de la historia del Arte[272], para ofrecer una por sí mismo, fundada en el modelo de la *Historik* (1858)[273] de J. G. Droysen. La doctrina científica y sistemática de Droysen no ha sido reemplazada, aún hoy día, por otra del mismo tipo, ni siquiera por aproximación; pero aparecen escrúpulos ante el contacto de una doctrina científica de la Historia del Arte con Droysen, ya que mucho del Droysen hegeliano de la mitad del siglo pasado está sometido a las condiciones de una idea de la Historia en parte superada y, por tanto, no traspasables a la Historiografía del Arte. Badt conoce estas dificultades y las tiene en cuenta. Éstas aparecen cuando, en el sistema de Droysen, la obra de arte tiene únicamente un valor posicional junto a otros documentos y fuentes históricas. Posee un concepto del arte idealista, pero no actúa como concepto estético amplio, por cuanto la «obra de arte» sólo es valorada, por el historiador, como documento. Badt introduce ahora un concepto del

* Como «*Historik*» (véase *supra*, «Terminología») *[N. de. T.]*.

[272] K. Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971, p. 11.

[273] J. G. Droysen, *Historik*, *op. cit.*; ver además n. 1.

arte propio, frente a Droysen, ya que tiene que mantener continuamente que la obra de arte es algo más que un documento.

La Historia del Arte ni es sólo una ciencia auxiliar de la Historia Universal, que lo es, ni es sólo una historia del espíritu, ni únicamente la doctrina del «Arte», aunque también lo sea. Esto significa que una sistemática de la Historia del Arte depende de los métodos históricos, pero significa también que en la sistemática histórica debe ser buscado un modus que no haga de la obra de arte ni un documento ni «Arte», únicamente. Heurísticamente significa: los métodos históricos de descubrimiento comprobados deben ser utilizados y, al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta una finalidad, que no se encuentra sólo en el carácter documental del «Arte», sino también en sus propiedades: por ejemplo, en la concretización de una idea en una forma determinada y no reemplazable.

Heurística y crítica histórico-artística

La Heurística es la doctrina de los caminos para la consecución de un conocimiento científico. El método describe estos caminos. El requisito que el conocimiento exige es tener una finalidad. Ésta, generalmente, se evidencia en la labor heurística.

El problema de los procedimientos heurísticos se clarifica en el modelo introducido por H. Sedlmayr, aquí reproducido. Finalmente, se discute el problema de una crítica legítima.

Esquema de las tareas de la investigación

Bajo el título «Lógica de la historia del Arte», H. Sedlmayr crea un modelo de las tareas de la investigación, en el cual los objetos se ordenan en una serie, «que tiene este aspecto, aproximadamente»:

Esencia de la obra de arte
↓
Monumentos ↘ ↓ ↙ Fuentes
La obra de arte singular
↓

* *Idem.*

65

↓

Relaciones de semejanza

↓

Relaciones genéticas

↓

Sucesos

↓

Historia

↓

Factores («Fuerzas»)

Esta ordenación sigue un principio lógico: cada tarea de la investigación presupone «lógicamente» —en ningún modo prácticamente— la solución de la anterior. Puedo examinar primero la obra de arte singular cuando, a través de la crítica científica de monumentos referida a las fuentes, estudiadas críticamente, se hace visible la consistencia externa de la obra de arte, su "texto". También debe estar definida previamente la esencia del arte, es decir, la esencia concreta de la obra de arte, pues con ello sé qué obras son artísticas y, en consecuencia, cuáles deben ser extraídas del fondo del tratamiento histórico del Arte y cuáles no. Las relaciones de semejanza entre las obras de arte sólo puedo examinarlas comparativamente en la medida en que me introduzca en el entendimiento de cada obra comparada; en otro caso, quedaría adherido, en la comparación, a lo superficial o fragmentario. Las relaciones genéticas entre las obras de arte se determinan sobre la base de las relaciones de semejanza. El examen de las relaciones genéticas configura, de nuevo, el cimiento para la reconstrucción de lo sucedido "tal y como fue" (Ranke), y el suceso, mediante la absorción de los datos cronológicos absolutos, es tomado como la fuente reconocida de todas sus formas, inscrito en las coordenadas del espacio temporal histórico, y así, por fin, considerado historia. Lo que en el fondo ocurre, sin embargo, lo entiendo al reducir un fragmento de historia así reconstruida —una época, por ejemplo— a los factores que han contribuido al suceso»[274].

En este «principio lógico» de Sedlmayr hay algunos huecos. Por ejemplo, la «fijación del texto», es decir, el estado primigenio, sólo puede alcanzarse cuando ya se ha conseguido un acto del entendimiento, porque la reconstrucción sólo es posible ahí donde hay algo ya concebido. Sería supersticioso admitir que una «obra de arte» podría primero fijarse como texto (a partir de las fuentes, etc.) y después ser aprehendida. Una posición crítica es aquella en la que el conocimiento de la «esencia de la obra de arte» se inserta como principio lógico. Precisamente, la «esencia de la obra de arte» como premisa inicial del proceso cognoscitivo es un serio obstáculo, ya que aquí la cuestión ontológica precede a la histórica. La historia del concepto del arte muestra que en ella hay muchas implicaciones históricas. Esto significa que aquí se inserta un concepto que ya se esconde en la serie de conceptos siguientes. Los monumentos, la conciencia de las «artes» y las fuentes llevan a cabo, conjuntamente, la ordenación y la definición. En este punto no se trata sólo sobre la «obra de arte singular», ya que las fuentes no están referidas necesariamente a una tal «obra de arte» y, por otro lado, el «monumento tiene que ser reconocido como tal. ¿Cómo se reconoce éste como monumento? En tanto se conozca la historia.

La distinción de Sedlmayr entre relaciones de semejanza y relaciones genéticas señala la fuente de muchos errores. Según esta distinción, las relaciones genéticas no se descubren a partir de las relaciones de semejanza, ya que las dependencias genéticas no se basan necesariamente en la semejanza.

El entendimiento de la Historia produce en Sedlmayr una «reconstrucción» como comprensión de los factores que han contribuido al suceso. Los «factores», así entendidos, son a la historia lo que la estructura es para la obra de arte singular. Pero, ¿no habló Riegl ya de tales «fuerzas» como factores de desarrollo? Sedlmayr se refiere evidentemente a algo distinto; los factores son el sentido del decurso histórico hacia lo absoluto, mientras que Riegl sólo quería describir la dirección.

La finalidad última del examen de la obra de arte singular y la investigación de la Historia del Arte, ¿deben tener la «Historia Universal del Arte» como meta final? ¿Qué significa esto? Que, las fuerzas permanentemente activas que se encuentran finalmente en la representación de la obra de arte absoluta, son buscadas y halladas en un campo amplio, en la esfera de los universales. El concepto del arte y el concepto de la historia entran con ello en un círculo.

¿Cómo puede romperse? De la forma más inmediata, considerando no la «obra de arte», por un lado, ni las fuerzas, por el otro; como punto de llegada y final de los deberes de la investigación, sino otra: la cuestión de la significación de los objetos, «en relación con el presente y el futuro de nuestro mundo»[275]. «No obstante, puede sostenerse co-

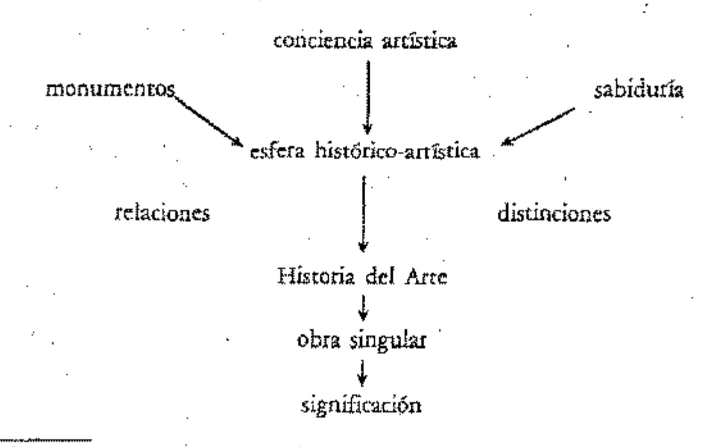
[274] H. SEDLMAYR, «Kunstgeschichte als Wissenschaft», en: *Kunst und Wahrheit*, Hamburgo, 1958, pp. 185 y ss.

[275] Cfr. F. PIEL, *Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft*, manuscrito imp., Munich, 1970, p. 8.

mo legalidad que, en cualquier lugar donde la opinión generalizada tiende a la prueba de los igualmente legítimos, lo excepcional se transforma en indiferenciado.» Sedlmayr intenta evitar el dilema al situar en el mismo rango «el examen de la obra de arte individual y la investigación de la Historia del arte»[276]. Precisamente en esta solución radica el peligro de una abstracción de los conceptos de «arte» y de «historia».

El punto de llegada de un proceso que lleve a la comprensión de la historia no puede ser la «esencia de la obra de arte», sino otra cosa: la conciencia de que este fenómeno, al que nos hemos habituado a llamar «Arte», es un fenómeno histórico de significación temporal. Con ello la «obra de arte» se transforma en monumento, que nuestra sabiduría alcanza. No sólo las fuentes facilitan este saber, sino algo más; cargamos, desde nuestro nacimiento, con un fondo de factores de sabiduría, pertenecientes a un círculo de la cultura determinado que, juntamente con las fuentes investigadas, comunican saber. Se levanta un campo histórico-artístico. En éste se relaciona y se distingue. El historiador del Arte, de igual forma que establece relaciones genéticas y de semejanza, establece las distinciones que llevan al concepto de individualidad, al de época y a las descripciones estilísticas. La historia toma forma. Al igual que la obra singular es parte de la historia, ésta reconduce de nuevo a aquélla, haciéndola aparecer con su propio significado. Miles de definiciones históricas, toda la Historia del Arte, se encuentran tras los «cuatro Apóstoles» de Durero de la Alte Pinakothek.

Si se quieren mostrar esquemáticamente los deberes de la investigación en sus interdependencias, se perfila el siguiente esquema:



[276] H. SEDLMAYR, «Kunstwerk und Kunstgeschichte» (1956), en: *Kunst und Wahrheit, op. cit.*, pp. 116 y ss.

En último lugar, se incluye la finalidad: conocer las significaciones, en todos los sentidos de la palabra.

Reconstrucciones (del «texto primitivo»).

«La interpretación de la obra de arte parte de la integridad exterior asegurada de la obra de arte: a esto lo designo como «texto». Hay que cerciorarse de que el estado actual de la obra sea el mismo con que salió de las manos de su creador. Cuando no sea éste el caso, debe rehacerse el estado originario. Esto ocurre, a veces —por ejemplo, en la restauración de pinturas—, en la realidad, y, en la mayoría de los casos, en la fantasía. Ante toda obra de arte hay que preguntarse, antes de comenzar su interpretación, si no ha modificado su estado, y debe especificarse todo aquello que pueda haberse alterado. Esto conduce a una «lectura» fundamental, es decir, a una consideración de su integridad —que, así y todo, aun cuando la obra de arte se haya transmitido, en todo lo fundamental, en su estado originario, debe existir al comienzo de toda interpretación.

La ciencia de la Historia del Arte ha creado numerosos y, en parte, matizados y minuciosos procedimientos para la reconstrucción del texto primitivo.

Como inciso: esta actividad del historiador se considera frecuentemente como la intrínsecamente fecunda y esencial; por muy indispensable, importante y efectiva que sea, significa sólo una preparación de la verdadera tarea capital, para cuyo dominio deben desarrollarse procedimientos muy diferentes.

Un problema específico de la reconstrucción es la reintegración de las partes desaparecidas o «estratos» (por ejemplo, la pintura de las obras escultóricas). En algunos casos sólo es posible hipotéticamente. En otros, en cambio, la aprehensión de la totalidad específica de la obra de arte puede no sólo acercarse, sino, en suma, hacer posible la reconstrucción de su integridad.

Al círculo de estas cuestiones de la reconstrucción de la obra de arte pertenece la reconstrucción del «entorno antiguo» para el cual fue creada originariamente, en especial la iluminación primitiva. Suele ser suficiente, para hacer inteligibles sus propiedades no comprendidas, o para evidenciar lo insostenible de una interpretación, con restituir la obra, en esta forma, a su lugar primitivo y colocarla en la «luz» correcta»[277].

[277] *Ibid.*, p. 90.

67

Sedlmayr afirma[278] que la reconstrucción de una obra sucede, en la mayoría de los casos, cuando se ha descubierto una posibilidad de interpretación, es decir, tras la consecución de un proceso aprehensivo.

La problemática de la reconstrucción invade el campo de la interpretación. La restauración de monumentos evidencia[279] la ilusión de una reconstrucción absoluta. Los intentos de reelaborar el estado material primigenio han causado grandes estragos. Se puede hablar al respecto de una reconstrucción negativa. Se destruyeron conjuntos orgánicos, por ejemplo, en iglesias, de donde se desecharon mobiliarios y edificios adosados, en la ilusión de que la verdad se hallaba en los estados puros. La idea, por completo falsa, del románico como una arquitectura en la que la «piedra» habla, ha provocado que ciertas iglesias fueran arañadas durante tan largo tiempo que al final, de hecho, la piedra se ha quedado muda. Detrás de estas ilusiones está el purismo, que pretende erigir momias. Una posibilidad de erigirlas es la de la purificación, en la creencia (una forma de interpretación negativa) de que mediante esta purificación y a través de reducciones permanentes puede reconstruirse el estado originario. La superstición histórica está aquí en acción. Se confunde la realidad con la detención del tiempo.

«Debe incluirse, en la observación, la «esfera» de la obra de arte, que circunda la configuración que ésta adquiere en su forma visible con un tegumento continuo, sutil e invisible, y que debe incluirse en la interpretación...»[280]. Esta esfera pertenece al «texto» de la obra; de otra forma no existe. Se exige además, para una interpretación correcta de la obra de arte, que ésta se coloque, o sea imaginada, en su «antiguo entorno»[281]. Parece ser importante cómo comienza un «texto» a obrar en su constitución y condición, cómo se transformó en histórico, como totalidad y objeto de la interpretación. Reconstrucción positiva significa, frente a la negativa, que, cuando la reconstrucción hace legible lo reconstruido, la historia es, ante todo, interpretativa. La trayectoria histórica es esencial para la obra. Así, por último, el texto no puede ser reconstruido fácilmente, sino sólo la lectura histórica del texto. Lo «ornamental» no existe en la permanencia de un texto, sino en su acción. Éste se compone de ella, precisamente, incluso cuando trata de un retablo antiguo, hoy colgado en un museo. El empeño de fijar, por ejemplo, el estado originario y el lugar de la *Madonna* de la Capilla Sixtina[282], puede tener tan sólo una solución parcial, ya que su historia hasta su instalación en el Museo de Dresde es también parte del cuadro.

Las reconstrucciones son, paradójicamente, un fin fundamental de la Historiografía del Arte y su obstáculo, ya que la historia sólo se crea como adaptación del pasado y, con ello, en el hundimiento del estado antiguo. La paradoja estriba en que es posible la reconstrucción imaginaria, pero, precisamente porque lo es, provoca las trasposiciones del objeto en la Historia del Arte. Ésta es la instancia en que la paradoja se diluye: como acción de la obra en la conciencia, y no sólo como momia del pasado.

El problema de la autenticidad

Si se descubren «obras de arte» falsificadas se provoca la alegría del mal ajeno, porque el historiador del Arte es presentado como «conocedor». Continuamente aparecen en las revistas historias de la reaparición de pinturas de Leonardo, Rubens o Rafael, donde se habla también, generalmente, de precios probables. En ello se evidencia un fetichismo que la autenticidad genera, y que debe introducirse ahí donde todo se hace imitable hasta la transferibilidad.

El problema de la autenticidad se ilustra con una hipótesis imaginaria. Si suponemos que se hace patente que el altar de Isenheim, de Grünewald, es una creación neogótica de 1863, esto tiene consecuencias en su valor. Se puede objetar que una obra de esta cualidad no proviene, con seguridad, del siglo XIX. Teniendo en cuenta que es un experimento imaginario, debe recordarse que, con el altar de Tiefenbronn, de Lucas Moser, y en multitud de casos, el experimento ocurrió en la realidad. Obviamente hay algo que se escapa a la llamada «autenticidad», que no es idéntico a lo fáctico-visible de la obra y, sin embargo, es esencial a ella. En la configuración de la obra parece existir no sólo ella misma, sino una dimensión de otro tipo. El «altar de Isenheim» de nuestro experimento imaginario no se modifica por haber sido creado, de pronto, algunos siglos después. ¿Qué es lo que varía en él? Obviamente, algo que yace en el campo del receptor, de la conciencia, de la conciencia ac-

[278] *Ibid.*, p. 91.

[279] A. Gebessler, «Die Denkmalpflege», en: *Das Munster. Zeitschrift fur christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, año 28, Munich, 1975, pp. 6 y ss.; del mismo, «Vom Umgehen mit der Ganzheit», en: *26. Bericht des Bayersichen Landamtes fur Denkmalpflege 1967*, ed. Munich, 1968, pp. 196 y ss.

[280] H. Sedlmayr, «Kunstwerk und Kunstgeschichte», *op. cit.*, pp. 91 y ss.

[281] *Ibid.*, p. 90.

[282] M. Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen, 1955.

tística y de la reflexión histórica. Existe, de hecho, algo alrededor de la «obra de arte», que descansa en el conocimiento y en su «aura» histórica[283]. Si este aura se modifica también lo hace el objeto. W. Benjamin llegó a este concepto de «aura» a la vista de la primitiva función látrica de la «obra de arte». En la «era de la reproducción técnica» se destruye este aura, en donde la palabra «aura» define mejor lo aquí tratado que la palabra «esfera» de H. Sedlmayr[284]. Se trata de algo inmaterial, que no tiene nada que ver con la parte objetiva de una obra, pero que, sin embargo, define su esencia. Una obra, válida hasta la fecha como «obra de arte» u «original», descubierta como falsa, pierde su aura, deviene material, al igual que, viceversa, una obra hasta ahora desconocida, se transforma, al descubrirse el aura, en una obra de valor, como el niño gitano que resulta ser el hijo del conde y ocupa el castillo. La expresión «original» nos conduce hacia lo que el «aura» es. «Original significa lo originario, donde se busca la autenticidad, y en la que se halla la garantía. La comparación con una moneda puede hacerlo evidente. Ésta quizá represente materialmente, en oro o plata, por ejemplo, una duración, pero también lo hace en su «autenticidad», que reside en que no ha sido hecha por cualquiera, sino por aquél que puede reembolsar su valor. «Originalidad» significa, por tanto, la defensa de la seguridad de la tradición. No obstante, ¿cómo se produce la «aura» a través de esta originalidad? La definición de Benjamin debe ser limitada y ampliada simultáneamente. No es suficiente una fundamentación en el culto religioso. El aura parece ser un aval de continuidad que la obra de arte aporta a la historia. Continuidad significa la garantía en el tiempo, aval, por el contrario, la garantía que una institución hace patente y que el que instituye ofrece como fianza. La «obra de arte» iguala, con su «valor artístico», el patrón-oro. Éste es, con todo, hipostático. Es esencial que el aval reside en la continuidad. Entre otras cosas, la moneda contiene una imagen del que la acuña, el cual se hace así presente no sólo como garante, sino como ejecutor. El «aura» se crea con la «garantía de la continuidad».

La crítica de la autenticidad histórico-artística tiene como objeto y como obstáculo:

1. La sustitución, como fraude.
2. Modificaciones parciales, con el fraude por finalidad.

[283] W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* (1963), 4.ª ed., Frankfurt/Main, 1970, pp. 16 y ss. [Edición española en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, 1973, pp. 15-57].

[284] H. SEDLMAYR, «Kunstwerk und Kunstgeschichte», *op. cit.*, p. 91.

3. El cambio de una copia por un original.
4. Creaciones ulteriores imitando un estilo o una caligrafía.
5. Mistificaciones, descubrimientos con el fraude por finalidad.

Respecto a 1: Las permutaciones, substituciones y reivindicaciones de grandes nombres por otros menores existen desde el Renacimiento, desde la fijación del concepto del arte. Hasta entonces las falsificaciones no eran artísticas, sino un tipo de la falsificación de documentos.

Respecto a 2: También desde esta época existen modificaciones parciales de las obras. Tenemos un ejemplo en la estampación del monograma de Durero en un molde, que no proviene de él, realizada ya en el siglo XVI. Hay que añadir las falsificaciones de la firma u otras manipulaciones.

Respecto a 3: Las copias puede elaborarse con los más variados fines. Por ejemplo, el icono bizantino es una copia en el sentido de una reproducción fiel del modelo, dentro de una determinada concepción de la imagen. Desde el Renacimiento, y especialmente en las academias, se copia con el fin de aprender. Tales copias, aunque no producidas para ello, pueden ser utilizadas para el fraude o cambiadas por el original.

Respecto a 4: La creación posterior puede trabajar con los rasgos estilísticos de otras obras con el fraude como fin, pero, sin embargo, puede tratarse (en especial con los artistas jóvenes) de adhesiones y búsquedas estilísticas. Los casos en que un pintor, en su búsqueda de un estilo, las reemplaza, como si fueran máscaras, para finalmente producir falsificaciones, no son raros.

Respecto a 5: Además, aunque escasas, ocurren mistificaciones en las cuales se idean estilos, artistas y todo tipo de arte fraudulentos. Con frecuencia se exige para ello un cierto talento imaginativo que conozca las debilidades del historiador del Arte, las cuales se hallan, sobre todo, cuando se enfrentan a lo desconocido.

Los medios que la crítica de la autenticidad emplea son hoy auxiliados por los métodos que las Ciencias Naturales aplican a la investigación de la materia, los rayos X, el método del C^{14}, etc.

Ante la cuestión de la autenticidad se comprueba, entre otras cosas, el método histórico-artístico, pues sirve para designar un lugar para las obras. La procedencia, la historia de su creación material, su origen y destreza, configuran la historia de una obra, y su conocimiento se posibilita al examinar la «autenticidad». La autenticidad no es otra cosa que el lugar que el historiador certifica.

69

Tecnología histórico-artística

La tecnología histórico-artística utiliza tres puntos de vista, esencialmente:

1. Primeramente es válida para definir, con ayuda de medios técnicos, la edad y autenticidad de las obras.
2. Además, la enseñanza de las condiciones y posibilidades de una obra es una parte central de la Historia del Arte.
3. Sirve a la tecnología de la conservación de las obras.

Respecto a 1: Los métodos de las Ciencias Naturales hacen hoy posible el examen de la autenticidad y la delimitación temporal, garantizando un alto grado de seguridad. Los métodos que investigan el material pictórico, las sustancias y materiales constructivos con ayuda de aparatos y métodos técnicos están muy desarrollados. Los rayos X, los infrarrojos, el método del C^{14}, los análisis químicos, se utilizan para el examen de la autenticidad y de la antigüedad. Por ello, pueden aclarar en parte los pentimentos, modificaciones, restauraciones y fraudes. El proceso de creación de un cuadro puede ser perceptible, a través de los rayos X, en su conformación material. Sin embargo, no es posible proclamar ya el relevo del historiador del Arte por el técnico en lo que a la Historiografía del Arte se refiere, como ha ocurrido a veces, ya que la cuestión está planteada por el historiador y no por el técnico. El que ésta, bajo determinadas circunstancias, pueda ser respondida con precisión significa un progreso científico que puede hacer superfluas las especulaciones, pero no, todavía, la Historiografía del Arte.

Respecto a 2: La materialidad de una obra de las Artes Plásticas contiene condiciones que definen, entre otras cosas, su construcción y estructura, del mismo modo que no es casual la elección de materiales. Así, la Historiografía del Arte realizó en el siglo XIX un primer intento de fundamentación del Arte y de la Historia en categorías y condiciones materiales, y no sin resultado, ya que en las Artes Plásticas, en contraposición a otras, lo material es un componente estructural indispensable.

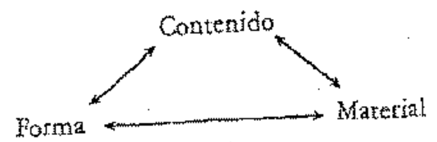
La «obra de arte» está fundamentada materialmente. «La dificultad radica, en particular, en que la obra de arte, aunque se presenta materialmente, se manifiesta en forma distinta, y en que el modo de su manifestación depende también del receptor. Se puede definir la obra de arte como un dato material en el que la materialidad trasciende,

sobre la base de particulares propiedades configurativas, en beneficio del fenómeno»[285].

La importancia del material y la técnica a él vinculada pueden evidenciar absurdas construcciones imaginarias de la estructura de una obra: por ejemplo, la idea de un Miguel Ángel trabajando la porcelana o la de errores del cristal, de los espejos o del brillo de una superficie del Rococó. Cuando Durero, en 1515/16, fuera de los primeros en adoptar la nueva posibilidad de grabar en hierro, no sólo se modificó con este medio su estilo formal, sino también su iconografía. Emergió aquí lo extraño y no convencional de Durero, mientras que en sus xilografías se mantuvo el carácter de la época estilística «elevada».

Así, la aparición de nuevas técnicas señala un cambio estilístico y, al contrario, se buscan estilos nuevos en materiales y técnicas diferentes. De una Historia del Arte escrita sobre la base de los materiales resulta una Historia de los estilos. El primero que lo comprendió por completo fue G. Semper[286]. Su Historia de los estilos es «materialista»[287] en tanto busca el origen y fundamentación de éstos en los materiales, o bien en las transposiciones de las categorías preferentemente materiales a otro material. En el campo textil los modelos geométricos lo son (según Semper) a partir de su condición material, desde donde son trasladados a otros materiales. El Rococó, visto así, sólo es posible con el descubrimiento de la porcelana.

Si en las Artes Plásticas no se trata de diferenciar la «forma» del «contenido» como variables continua o discontinuamente dependientes, tampoco debe ocurrir lo mismo con el componente material. Se presenta el siguiente triángulo esquemático:



Este esquema evidencia (es de observar la debilidad de tal esquematización) la indivisibilidad de las categorías. La historia se produce en las variaciones dentro de la relación triangular. Cualquiera de las tres categorías puede ser dominante, e incluso una puede penetrar

285 F. Piel, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, manuscritos, s.l., s.a., página 4.

286 G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, t. 1 y 2, Munich, 1878-79; cfr. E. Stockmeyer, *G. Sempers Kunsttheorie*, s.l., 1939.

287 Cfr. E. Stockmeyer, *op. cit.*, pp. 8 y ss., con doc. adic., 29 y ss.

en otra. El material, por ejemplo, puede devenir símbolo (contenido) —sobre ello hay una *Teoría de la Arquitectura,* de Goethe[288]—, la forma puede «representar» lo material, y el contenido puede ser dominante, en el sentido de que forma y material sean tan sólo y exclusivamente expresivos. Lo que es válido para los géneros de las Artes Plásticas * lo es también aquí. Las épocas clásicas se distinguen por un equilibrio de las categorías del triángulo, el manierismo enmaraña la relación. Lo artístico también es, entre otras cosas, como valor propio de la voluntad artística, el reconocimiento del uso de materiales «imprevistos». La resistencia del material puede ser un símbolo (en Miguel Ángel), de la misma forma que la victoria sobre ella el único contenido.

La cuestión de cómo algo deviene «Arte» ha sido respondida desde el Renacimiento en el sentido de que la idea en el ars domina al material. En el siglo XIX, desde Bötticher[289] y Semper[290], la producción de arte es vista como «modificación del material»; algo pierde su trivialidad, no se manifiesta directamente en su material originario, sino que éste es «representado». La «Teoría de la modificación del material» de Semper es propiamente una Teoría estética del Arte. «Lo que Goethe, como ficción poética, llamó una ''transposición de las propiedades de un material a la apariencia de otro'' y la posibilidad real de crear Arte en la Arquitectura fue un concepto simbólico del desarrollo histórico, indispensable para Semper. La Arquitectura adopta las ideas, por decirlo así, de segunda mano.» «Todas las técnicas primitivas, incluida la de los metales, participan de la transformación simbólica de las formas. La base, el fuste, el capitel, el equino, proceden de las funciones de los modelos de la cerámica.» Pero fue sobre todo el arte textil quien ofreció los modelos para las formas arquitectónicas. «Me refiero a que la vestimenta y el disfraz son tan viejos como la civilización humana y el placer que ambos conllevan es idéntico al que hace de los hombres escultores, pintores, arquitectos, poetas, músicos, dramaturgos o, dicho brevemente, artistas...» Una historia del Arte que extraiga sus criterios de la modificación de los materiales de las diversas artes no es un «materialismo» —auin cuando la expresión venga dada entre comillas—, ya que, en Semper, existe detrás un concepto del símbolo. Éste es aquello que otros técnicos proporcionan, lo que la Arquitectura adopta en el ''cambio de material''»[291].

---

[288] J. W. GOETHE, *Baukunst* (1795), en: *Goethes Werke*, ed. bajo los auspicios de la Gran Duquesa Sophie von Sachsen, Weimar, 1887-1919, t. 47, pp. 67-76.

* Véase epígrafe «Los géneros».

[289] K. BÖTTICHER, *Die Tektonik der Hellenen*, 1844-1852.

[290] G. SEMPER, *Der Stil, op. cit.*, pp. 217 y ss.; cfr. E. STOCKMEYER, *op. cit.*, pp. 39 y ss.; H. BAUER, *Architektur als Kunst, op. cit.*, pp. 161 y ss.

[291] H. BAUER, *Architektur als Kunst, op. cit.*, p. 161.

En la Teoría del Arte, actualmente, la palabra moderna «legitimidad material» se ha transformado de un criterio cualitativo en una frase hecha. Frente a la «teoría de la modificación del material» de Semper, el material genuino se considera hoy, con frecuencia, como su contenido específico.

La historia de la importancia y posibilidades del material y de las técnias es una parte importante de la Historia del Arte y, con ello, la tecnología histórico-artística no es sólo parte de la heurística, es decir, de la crítica de la originalidad, de la delimitación de los lugares y de la datación, sino parte de las misiones de la interpretación.

El estudio histórico-artístico de las fuentes

Tal y como ocurre en otras disciplinas históricas, el estudio y crítica de las fuentes es una ciencia auxiliar de la Historiografía del Arte. El estudio de las fuentes es la doctrina de la utilización de las noticias con el fin de clarificar un objeto. La crítica de las fuentes es la comprobación del valor y fuerza expresiva de estas noticias. En la única Teoría de la Historia del Arte que trata detalladamente del concepto de fuente, la de H. Tietze, se adoptan la terminología y clasificación de la Historia[292]. Ya que, tanto para Tietze como para Droyse, la «obra de arte» no es otra cosa que una fuente de la Historia Universal, las fuentes no pueden ayudar más que la representación del decurso de la «voluntad artística», en tanto el historiador del Arte se encuentra en la misma relación ante la obra que el historiador ante sus objetos.

Mientras que el objeto de las ciencias históricas se extrae, en la mayoría de los casos, de las fuentes y se hace así perceptible, la Historiografía del Arte conoce ya, en general, su objeto y pretende, a través de las fuentes, experimentar algo más sobre él. También se puede dar el caso de que la Historia del Arte reconstruya, con ayuda de las fuentes, algo que no existe materialmente como obra de arte. Además, el artista, el mecenas, la iconología, etc., no son la «obra de arte» efectiva, objeto de este estudio de las fuentes. Sólo con ayuda de éstas estamos capacitados para escribir una Historia de las Artes Plásticas. Con las deducciones analógicas de la crítica estilística, y sobre todo la comparación, se puede fijar una sucesión de obras y, con ello, una cronología relativa. Ésta será absoluta gracias al hallazgo de datos y de noticias. Así, la cuestión de la autenticidad depende del estudio de las fuentes.

Se encuentra con frecuencia la opinión de que una «obra de arte»

---

[292] H. TIETZE, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913.

se explica por sí misma; no es en sí deducible, pero tampoco debe explicarse con nada sugerido desde el exterior. En ello subyace la superstición que confunde la deducción de una obra con su ahistoricismo.

La capacidad de producción de las fuentes histórico-artísticas suele ser evaluada erróneamente. El antiguo axioma de la Historia[293], según el cual una fuente no es todavía la explicación del hecho, sino que únicamente ayuda a percibirlo, no es siempre reconocido. Las descripciones coetáneas, las declaraciones de mecenas y artistas, el plan iconográfico o el programa teórico del autor pueden ser incorporados, pero este tipo de fuentes no son la explicación de la obra y deben a su vez interpretarse. La crítica de las fuentes no sólo significa el examen de su fuerza expresiva. Las cartas sobre la pintura paisajística de Carus son un importante documento de la pintura y concepción romántica de la Naturaleza. Pero sólo en el contexto de las modalidades expresivas románticas y comprendiendo e interpretando esta relación puede servir de ayuda en la interpretación de los cuadros de Carus o de C.D. Friedrich. La problemática se define más claramente con ejemplos de la Edad Media. Si se utiliza el informe de Suger sobre la construcción de su abadía acríticamente, es decir, como la explicación que Suger da de sus intenciones, se podrán constatar éstas, que no son la obra en sí. Las ambiciones políticas de Suger y su pensamiento plotinista quedan claros en su escritura y, por tanto, su propósito al edificar la iglesia; sin embargo, los tópicos literarios medievales aquí utilizados deben servirnos de aviso. Así, la crónica de Suger está construida según el modelo del relato bíblico de la construcción del Templo de Salomón[294] y es, entre otras cosas, de naturaleza apologética. Sólo cuando son conocidas las tendencia y el género literario de una fuente ésta sirve de ayuda en la interpretación. Los comentarios de Ghiberti —para incluir un nuevo ejemplo— contienen una serie de citas de escritores antiguos (en su mayoría sin indicación del autor)[295]. Si no se subraya el carácter retórico de una autoconfirmación del nuevo renacimiento del arte se considerará como una explicación prematura de las obras de Ghiberti, omitiendo, por ejemplo, la importante interconexión que, para la interpretación, tienen frecuentemente la Retórica y las Artes Plásticas.

Las intenciones de promotores y artistas no son la obra en sí. Saint-Denis, una obra fundamental del gótico, sólo es comprensible como

[293] J. G. DROYSEN, *Historik, op. cit*, cfr. en especial §24. Fuentes: §§33-36. Crítica de las fuentes; pp. 333 y ss. y 337 y ss.; además, HÜBNER en pp. 61 y ss. y 133 y ss.

[294] Cfr. H. GLASER, *Beati Dionysii qualiscumque Abbas*, tesis inédita, Munich, 1955.

[295] Cfr. J. v. SCHLOSSER, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlín, 1912.

documento de las intenciones del fundador en la relación de la abadía con el poder real, como espacio para las reliquias principales y depositario de las requisiciones reales, como lugar de estudios neoplatónicos e iglesia-mausoleo del rey. En la lectura de Suger queda claro que la mística y la concepción de la materia de Plotino deben buscar formas nuevas y más adecuadas.

Ante el problema de las fuentes, es necesario aclarar ciertos hechos simples, como se evidencia a la vista del capítulo que K. Badt dedica a ello[296], donde se advierte de la posible consideración del Arte como la descripción de una tradición. «El arte no describe nada.»[297] «Para el arte, ni las cartas, ni los periódicos, ni los diarios, ni las crónicas, ni las Memorias, ni los escritos históricos son esenciales.»[298] Sin embargo, existe de hecho un arte descriptivo cuya esencialidad puede recaer precisamente en la descripción.

K. Badt, en su definición de las fuentes histórico-artísticas, encuentra ciertas dificultades[299], ya que sigue la definición del historiador Droysen, aun cuando éste veía en las propias «obras de arte» una fuente histórica. Frente a ello, el estudio histórico-artístico de las fuentes se sirve, a decir verdad, del instrumento de las ciencias históricas auxiliares, aunque referidas, en la crítica de las fuentes, a las especiales condiciones que las relaciones entre tradición y obra de arte imponen. Estas relaciones pueden encontrarse, entre otras cosas, al insertar y configurar las tradiciones, en su mayoría en forma escrita, en formas apropiadas para una obra de las Artes Plásticas. Así, el contenido de la *Batalla de Alejandro*, de Altdorfer, se basa en un texto de M. C. Rufus.

De esta forma, la crítica histórico-artística de las fuentes distingue entre:

1) Fuentes que ofrecen noticias sobre una obra; época de creación, promotor, autor, etc.
2) Fuentes tomadas de una obra e incluidas en la creación: una fórmula pictórica, por ejemplo, del *Tratado de la Pintura* del Monte Athos, o la construcción de una alegoría que puede hallarse en C. Ripa.

[296] K. BADT, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971, páginas 64 y ss.

[297] *Ibid.*, p. 68.

[298] *Ibid.*, p. 68.

[299] *Ibid.*, p. 64.

Se puede seguir diferenciando entre:

1) Fuentes directas.
2) Fuentes indirectas.

Respecto a 1): Las fuentes directas son aquellas que, según puede comprobarse, se encuentran en conexión directa con un objeto, individual, época, etc. Una carta de un pintor en la que se menciona la conclusión de un cuadro es una fuente de este tipo (ante la cual la crítica de las fuentes debe mantenerse alerta, pues una fuente así puede mentir. El pintor quizá engañe a quien le encargó la obra para encubrir que ésta no está acabada todavía). El concepto iconológico escrito, destinado al fresco de un techo y realizado por el mecenas o promotor, o las facturas de una edificación son también fuentes directas.

Respecto a 2): En oposición a las anteriores, existen testimonios escritos tomados de un artista o promotor que pueden estar relacionados con una obra. Durero, presumiblemente, conoció la edición de las *Cartas y relaciones,* de Hernán Cortés, hecha en Nürnberg[300], con la descripción de Tenochtitlán, y la utilizó para su estudio de las fortalezas. Este libro no fue escrito para él en concreto, quizá sólo lo conoció de oídas. Los frescos barrocos utilizan frecuentemente la *Perspectiva* de A. Pozzo[301]. Ésta es, por tanto, una fuente, aunque indirecta, ya que la crítica de las fuentes no examina su autenticidad, fuerza expresiva, etc., sino la posibilidad o modo de la adaptación.

En los párrafos siguientes se enumeran (no exhaustivamente) los principales tipos de fuentes histórico-artísticas, en donde se pueden observar las intersecciones de sus rasgos.

1) *Fuentes directas*

a) Noticias, crónicas, anales y otras alusiones.
b) Historigrafía e Historiografía del Arte. Ya desde la Antigüedad, los historiógrafos mencionan ciertas obras. La Historiografía del Arte es una fuente a partir de Ghiberti.

300 H. Bauer, *Kunst und Utopie, op cit.*, p. 100, con doc. adic.

301 *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia que pertinent ad architecturam,* Romae, 1693... *Pars secunda,* Romae, Anno Jubilei 1700...; cfr. H. Hintelnot, *Die barocke Fresken malerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung,* Munich, 1951, p. 19; B. Kerber, *Andrea Pozzo,* Berlín-Nueva York, 1971, páginas 210 y ss.

c) Testimonios personales de los artistas (orales, cartas, diarios).
d) Facturas, contratos, protocolos, etc.
e) Bocetos iconográficos, entre otras.
f) La «Historia del espíritu» (Teología, Filosofía, etc., como estímulos).

2) *Fuentes indirectas*

a) La literatura artística*: fórmulas, teorías, doctrinas, la tradición de las normas de los talleres.
b) La Literatura como objeto, sea como ilustración, sea como estímulo.
c) Las tradiciones literarias y topológicas de la simbología: mitología, alegoría, emblemática etc., incluidos la literatura antigua y los tratados inconológicos del Renacimiento y Barroco.
d) La «Historia del espíritu» (Teología, Filosofía, etc.) como estímulo.

La autointerpretación de un artista puede partir de una posición histórico-artística (Ghiberti, Hildebrand), pero, en general, son paráfrasis de las obras, surgidas como apologías. Estas últimas no son explicaciones, aclaran únicamente el objeto a explicar, es decir, aunque, como fuente, sean una ayuda, ellas mismas son objeto de la interpretación.

Uno de los capítulos más difíciles del estudio de las fuentes es el de los «testimonios personales» de los artistas. Algunos se han expresado a través de cartas, diarios u oralmente (aunque en este caso la referencia puede haberlo modificado), existiendo ya una historia de los tipos y modalidades de estos testimonios. Muy frecuentemente son de naturaleza apologética e interpretativa. No se trata de decir, con Badt, que son poco relevantes para la Historia del Arte, porque los artistas se expresan mejor a través de sus obras que con la palabra. Los testimonios personales —desde Ghiberti hasta Klee y las hoy habituales declaraciones en los catálogos de exposiciones, etc.— son importantes en muy diverso grado, no sólo para la constatación de los datos externos, sino como contribución a la interpretación, en tanto, además de mostrar los estados psicológicos de la conciencia, hacen perceptibles las diferentes tendencias. Ante ellos debe tenerse en cuenta el modo de exteriorización, el hecho de que entre Ghiberti y Klee, por ejemplo, existen di-

* Véase *infra* epígrafe «La literatura artística».

ferencias que no sólo afectan a la modalidad de la expresión escrita. La inclusión de estos testimonios en la literatura histórico-artística, como explicación de las obras, certifica que no siempre se percibe que las fuentes sólo actúan como tales cuando son interpretadas.

El estudio de las fuentes pertenece al capítulo más glorioso de la nueva Historiografía del Arte, tanto su elaboración como el descubrimiento de proyectos literarios desconocidos durante largo tiempo. Deben ser nombradas aquí la edición sistemática de las fuentes, comenzada en 1871, en Viena, por R. Eitelberger, las ediciones de fuentes de O. Lehmann-Brockhaus, la *Kunstliteratur*, de J. v. Schlosser, la *Raccolta di lettere*[302], de G. Botarri-Stefano Ticozzi, y ediciones similares. Además están los descubrimientos, hechos por la Escuela de Warburg y por Panofsky, por ejemplo, de escritos que posibilitan, en el campo de la Literatura, la lectura de obras hasta ahora enigmáticas. Poco tiempo después de la *Historia* de Droysen aparecieron los escritos de la Escuela de Viena sobre las fuentes. El final del siglo XIX, con la tensión entre positivismo e idealismo, hizo un gran trabajo al respecto.

Ciencias auxiliares de la Historia del Arte

Igual que la Historiografía, la Historiografía del Arte posee medios y ciencias auxiliares en el campo de la crítica, en especial en el de la crítica de las fuentes. Estas son:

1) La Paleografía (con la Epigrafía).
2) La Diplomática.
3) La Cronología.

Respecto a 1): La Paleografía es la doctrina del desarrollo de las formas de la escritura caligráfica y del desciframiento de antiguos escritos y, en consecuencia, una parte central del estudio de la caligrafía.

[302] *Quellenschriften fur Kunstgeschichte und Kunsttechnick des Mittelalters und der Neuzeit*, mit Unterstützung des Österreichischen K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht... ed. F. Wickhoff... I-XVIII t., nueva ed., t. 1-15, Viena, 1871-1908; O. LEHMANN-BROCKHAUS, ed., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, Munich, 1955 ss.; O. LEHMANN-BROCKHAUS,... *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jh. für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin, 1938; G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Roma, 1754-1773.

El conocimiento de las abreviaturas (contracciones o elipsis, etc.) posibilita la lectura y la crítica de los documentos.

Respecto a 2): La Diplomática trata de la formación, datación y tipos de documentos. La crítica de los documentos nació de los intereses materiales de la política y de la legitimación de la supervivencia. Documento, en lo que a la Historiografía del Arte se refiere, significa una notificación escrita de relevancia histórico-artística. Para leerlo se necesitan, generalmente, conocimientos paleográficos, para juzgar su autenticidad, unos saberes específicos sobre la esencia de los documentos, su falsificación, etcétera.

Respecto a 3): La Cronología histórica se ocupa de los métodos y técnicas de los antiguos cómputos de tiempo. La misión de la Cronología es traducir otras modalidades del cómputo a la nuestra, para lo cual hay medios auxiliares precisos (ver la Bibliografía).

Las reglas de las ciencias históricas auxiliares son válidas aquí.

La literatura artística

Desde la obra fundamental de J. v. Schlosser[303], la palabra *Kunstliteratur* (literatura artística) ha adquirido carta de naturaleza, aun en otros idiomas: *La letteratura artistica*[304], y pocos libros histórico-artísticos han permanecido tan actuales. En una nueva edición serían necesarias pocas ampliaciones. Ciertamente pueden hacérsele algunas críticas; por ejemplo, el especial acento que Schlosser pone en el primado de la Teoría artística italiana, no queriendo aprovechar la aportación francesa, independiente de aquélla. Frente a esto es de mayor peso el que en este libro no exista sólo una bibliografía completa de la «literatura artística», sino también una crítica sistemática de ella.

En la literatura artística se trata de las fuentes, directas o indirectas, manuscritas o impresas, cuyas perspectivas y fines han variado continuamente desde la Edad Media y sólo son semejantes en un rasgo: que manifiestan algo sobre el «Arte», sobre obras o artistas determinados, o que representan una opinión sobre el Arte.

Pero, ante todo, la literatura artística es también una fuente de la Historia del espíritu. Cómo varía la manifestación del «Arte» y su misión desde la Antigüedad, en las tradiciones antiguas, en la Edad Media cristiana, en la emancipación pagana del Renacimiento, en el clasicismo o en el siglo XIX histórico-artístico, representa un capítulo cen-

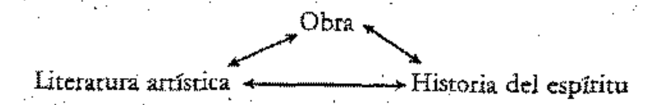
[303] J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur, op cit.*.

[304] J. v. SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (1935), 2.ª ed., Florencia-Viena, 1956.

tral de la historia del espíritu en Occidente. Aquí se constata la modificación el concepto del arte y, por consiguiente, se describe la de las modalidades del pensamiento occidental. Tan sólo lo que se diga o no se diga en diversas épocas es ya sugestivo, como la constatación de cuándo existe o no un concepto del arte. La literatura artística se inscribe en la Historiografía del Arte definitivamente en el siglo XIX.

Se constatan las transmisiones y modificaciones de los conceptos y tópicos. La formación de la literatura de guías (y con ello de las *Baedeker*) a partir de los manuales de peregrinaciones, y la topología de los «elogios de las ciudades» son ejemplos de ello[305]. Un «elogio de la ciudad», modalidad ya utilizada retóricamente desde la Antigüedad, la alabanza (según normas fijas para su formulación) de una ciudad, se transforma finalmente en una fórmula histórico-artística. Otro ejemplo podría ser cómo, en el Quattrocento, con Alberti, Leonardo, etc. (cuando las Artes Plásticas se insertan en las «artes»), la literatura artística se sitúa junto a las Ciencias Naturales, y cómo las fórmulas y métodos prácticos se transforman en técnica e iconografía, utópicas artísticamente. Cuando al artista, desde Alberti, se le concede la condición de forjador del Mundo mediante su arte, se coloca el fundamento[306] de la utopía política del Estado, en el sentido de Tomás Moro —un ejemplo de cómo el pensamiento artístico pudo haber tomado un lugar central en el proceso de secularización que conduce a la Ilustración, roto sólo con la Filosofía idealista alemana, en donde (con Schelling y Hegel) el pensamiento artístico vuelve a ser central. La literatura artística es, como formulación de esta exigencia, una fuente histórico-espiritual de primer rango. Es ambivalente en lo que a su valor como fuente se refiere. Por un lado, es fuente de la Historiografía del Arte, directa e indirecta, ya que no sólo ha sido escrita por y para artistas, sino que se erige en doctrina. Además, es fuente de la Historia General del espíritu.

Se forma un triángulo de relaciones:



Las relaciones de transformación son palmarias, como la posibilidad

[305] Cfr. A. BUCK, «Zur Geschichte des italienischen Selbstverständnisses im Mittelalter», en: *Medium aevum Romanicum. Festschrift für H. Rheinfelder*, ed. H. Biehler y A. Noyer-Weidner, Munich, 1963, pp. 63-77.

[306] H. BAUER, *Kunst und Utopie*, pp. 29 y ss.

de partir de cualesquiera dos vértices con el fin de conocer el tercero. Cualquiera de las posiciones puede ocupar la cima del planteamiento de la cuestión. El historiador del Arte afirma que la «obra de arte» es el fin exclusivo de la investigación y las otras posiciones, las «fuentes». La literatura artística es también autosuficiente, sobre todo como Teoría del Arte, forma genuina y particular del pensamiento humano. Esto significa que, viceversa, la «obra de arte» puede ser utilizada como fuente de la literatura artística.

Para una literatura histórico-artística

La cuestión, frecuentemente planteada por los estudiosos de la Historia del Arte, de *la* «Historia del Arte», de *el* libro que trate este objeto o de forma valorativa, investigable y total, causa perplejidad y temor. El cambio estructural de la Historiografía del Arte acaecido desde el siglo XIX ha traído consigo que, en la misma medida en que se ampliaban los hechos averiguados, se perdían posibilidades globales de expresión. Desde Schnaase hasta Dio, desde Crowe-Cavalcaselle hasta Venturi, trataron íntegramente, en muchos casos como la obra de toda la vida de un investigador, amplios campos de la Historia del Arte. Estos ensayos son hoy escasos; se nombran, en trabajos conjuntos, series de muchos autores[307], problemáticos a pesar de su frecuente uso, ya que, de hecho, supeditan la opinión de los autores a la paciencia del coleccionista, evidenciando en mayor medida la posición de la ciencia que obteniendo una exposición histórica unificadamente estructurada.

Los valientes ensayos de K. Bauch, H. Janson o P. Meyer, por ejemplo, proporcionan, en pocas páginas, la «Historia del Arte» en forma popular o práctica. Y son valientes porque deben proponer una nueva concepción de la Historia.

En la misma medida en que se reducen las presentaciones globales, aumentan las «ediciones-corpus»[308]. Para esta modalidad de la produc-

[307] A ello pertenecen: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin-Neubabelsberg Postdam, 1913 ss.; *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlín, 1923 ss.; *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlín, 1967 ss.; *Pelican history of art*, ed. N. Pevsner, Londres-Baltimore, 1953 ss.

[308] A ello pertenecen: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich...*, ed. F. Wickhoff, t. 1-8, Leipzig, 1905-1938; *Corpus vasorum antiquorum*, París, 1922 ss.; *Corpus vitrearum Medii Aevi*, ed. con la col. del Internationalen Kunsthistorikerkomitees unter dem Patronat der Union Académique Internationale, v.l., 1956 ss.; *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, ed. H. Bauer y B. Rupprecht, Munich, 1976 ss.

ción científica existen dos tipos de hipótesis históricas, radicadas en el siglo XIX y aun en tiempos anteriores. Estimulado desde el exterior (en el sentido de la restauración de monumentos) o desde el interior (con referencia a las tendencias científicas), comienza, a fines del siglo XIX, la época de la inventarización. Francia, donde la Historiografía del Arte siempre estuvo marcada por la conciencia nacional, la comenzó según el modelo de Montfaucon[309], quien, ya en el siglo XVIII, describió el arte monumental francés como monumentos de la nación. De esta conciencia nacional parte, entre otras cosas, la iniciativa de una conservación sistemática de monumentos, no sólo en lo que a la restauración y reintegración se refiere, sino como explicación sistemática (Viollet-le-Duc, Quatrèmere de Quincy)[310]. La creación del «Congrès archéologique», en el que se incluyen y discuten los documentos históricos del país y su rescate, mediante la mención y recopilación científicas, es modélica[311].

El inventario de los saberes también tiene su modelo en la *Encyclopédie*[312], *ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,*[313], cuyos iniciadores, D'Alembert, Diderot, Rousseau, etc., ofrecieron, desde 1751, definiciones precisamente en el campo de las artes, añadiendo al tiempo el conocimiento histórico, como había hecho ya E. Chambers en su *Cyclopaedia*, de 1728[314].

[309] B. de Montfaucon, 1655-1741, filólogo e historiador del arte clasicista; descripción de los numerosos monumentos destruidos durante la Revolución francesa. Obras principales: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*..., 10 t., París, 1719-1724, 5 t. adicionales, París, 1924; *Les Monuments de la monarchie française*... 5 t., París, 1729-1733.

[310] E. E. Viollet-le-Duc, 1814-1879, historiador del arte, arquitecto y restaurador, por ejemplo de los importantes edificios sagrados franceses. Obras principales: *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècles*, 10 t., París, 1854-1869; *Dictionnaire du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, 6 t., París, 1854-1875; *Entretiens sur l'architecture*, 2 t., París, 1858-1872; cfr. M. BESSET, «Viollet-le-Duc. Seine Stellung zur Geschichte», en: *Historismus und bildene Kunst*, Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, Munich, 1965. A. C. Quatremère de Quincy, 1775-1849, historiador del arte y arqueólogo. Obras principales: *Encyclopédie méthodique, ou par ordre des matières*..., París, 1788 ss.; *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres artistes du XIe siècle jusqu'a la fin de XVIIIe*..., París, 1830.

[311] *Congrès Archéologique de France*. Session tenue à... par la Société française d'Archéologie, t. 1 ss., París, 1834.

[312] Esta expresión es habitual para la *Enciclopedia Francesa*: para la historia de las enciclopedias, cfr. R. L. COLLISON, *Encyclopedias. Their history throughout the ages*, Nueva York, 1964.

[313] D. DIDEROT et J. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et des métiers*, 17 t. y 11 t. de fig., Ginebra-París, 1751-1772; 5 t. adicionales, Amsterdam, 1776-1777; 2 t., París, 1780.

[314] E. Chambers, 1680-1740; escritor, autor de: *Cyclopedia or an universal dictionary of arts and sciences*, 2 t., Londres, 1728.

Una forma esencial de la exposición de una Historiografía del Arte es el periódico, que, por muchas razones, se convirtió en muy importante en este campo. Una de ellas es la formación de un público de Arte que, en especial en regiones «artísticamente pobres», quería ser informado sobre el desarrollo del «Arte» como parte de su formación cultural. En el *Meusels Miscellaneen*[315] (Augsburgo), por ejemplo, se notificaban las nuevas realizaciones, discutiéndose su problemática. El receptor era todavía, en primer lugar, el artista, pero, además, un público interesado en el Arte, el historiador del Arte, es decir, el intérprete, y, no en último lugar, el propietario de obras de arte. Inmediatamente surge el interés del comercio artístico por la publicidad del arte como mercancía y su consiguiente enriquecimiento.

En el apéndice bibliográfico se nombran estas publicaciones histórico-artísticas, que ilustran a su manera las modalidades y la problemática de la exposición. Esta bibliografía se subdivide en:

1) Exposición de la Historia del Arte según

   a) los géneros,
   b) las épocas (tiempo).

2) Puntos de vista enciclopédicos: La incorporabilidad del material en las siguientes interrogantes: ¿quién?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿para quién?, ¿por qué?

3) Exposiciones de la Historia del Arte como ciencia modelo.

Sobre la literatura histórico-artística y las novedades aparecidas se informa en algunas obras bibliográficas que aparecen periódicamente, al menos en parte.

Instituciones para la investigación

Ya en el siglo XIX se crearon instituciones para la investigación de la Historiografía del Arte y la restauración de monumentos, como la investigación pragmática de los museos, de los cuales creó Alemania, además, «ramas» en Italia y otros países. La formación y organización

[315] Ed. J. G. Meusel, 1743-1820; historiador y lexicógrafo; autor, entre otras de: *Deutsches Künstlerlexikon*, Lemgo, 1778, 2.ª parte, 1789.

de estas instituciones es ya un capítulo de la historia de la Ciencia histórico-artística. La «Hertziana» de Roma[316], por ejemplo, es el documento de un pensamiento histórico-universal al modo de Burckhardt, vinculado a la idea romántica de Italia como punto de partida del Arte. De igual forma que Winckelmann fue a Roma por ser el lugar de *el* Arte, estas instituciones se vinculan ahora a *el* lugar del «Arte». Se debe subrayar que un instituto de este tipo, en Roma o Florencia, está dirigido a los historiadores del «Arte», enraizado en la modalidad de las becas de las academias dieciochescas[317].

Las instituciones para la investigación son, entre otras cosas, fundaciones. El «Warburg and Courtauld-Institute» de Londres, es un ejemplo, como lo es la utilización de las fundaciones por la ciencia, para establecer convenios y preservar los métodos.

La Historiografía del Arte se enseña, de ordinario, en Facultades universitarias. Pero existen además institutos de investigación como el «Zentralinstitut für Kunstgeschichte» (Munich), que ha recopilado (por encargo del Estado) una Biblioteca histórico-artística, cumpliendo, al mismo tiempo, tareas investigadoras extraordinarias que, hoy por hoy, superan las posibilidades (lastradas por la «enseñanza») de las Facultades de Universidad.

Principales institutos extrauniversitarios

Florencia:	«Kunstgeschichtliches Institut in Florenz» (Istituto Germanico di Storia dell'Arte).
Marburgo:	«Forschungsinstitut für Kunstgeschichte mit Bildarchiv Photo-Marburg.»
Munich:	«Zentralinstitut für Kunstgeschichte.»
	«Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner —Institut, Laboratorium für Konservierung und naturwissenschaftl. Untersuchung von Kunstwerken.»

[316] *Bibliotheca Hertziana*, Kunsthistorische Bibliothek un Forschungstätte der Max-Planck-Gesellschaft in Rom, desde 1913.

[317] Cfr. A. VEGH, *Bedingungen des österreichisches Stipendienwesens 1772-1785. Die künstlerische Ausbildung eines Romstipendiaten veranschaulicht an dem Maler J. Schöpf*, tesis, Munich, 1975, impr. s.l., 1975.

Roma:	«Bibliotheca Hertziana» (Max-Planck-Institut).
	«Österreichisches Kulturinstitut in Rom» (Istituto Austriaco di Cultura in Roma).
	«Istituto Svizzero di Roma».
Venecia:	«Centro Tedesco di Studi Veneziani.»
	«Centro Internazionale delle Arte e del Costume.»
	«Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte del Centro di Cultura e Civiltá.»
Zurich:	«Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte.»

La Historia del Arte se enseña en los siguientes Colegios Universitarios o Facultades de lengua alemana:

(CU = Colegio Universitario; ETS = Escuela Técnica Superior; U = = Universidad).

Aachen CU
Basel U
W-Berlin Freie U, ETS
O-Berlin Humboldt U
Bern U
Bochum U
Bonn U
Braunschweig ETS
Darmstadt CU
Dresden ETS
Erlangen U
Frankfurt/M U
Freiburg/Brsg U
Giessen U
Göttingen U
Graz U
Greifswald U
Halle U
Hamburg U
Hannover ETS
Heidelberg U
Innsbruck U
Jena U
Karlsruhe U
Kiel U
Köln U
Leipzig U
Mainz U
Marburg U
München U, ETS
Münster U
Osnabrück U
Regensburg U
Salzburg U
Stuttgart U
Tübingen U
Weimar, ETS, Arquitectura
Wien U, CU
Würzbug U
Zürich U, CU federal.

77

Los problemas hermenéuticos ocupan una posición central en la Historiografía del Arte. Su existencia se justifica por la cuestión siguiente: ¿cómo se transmite, en la interpretación, lo dado y lo intuido? Ésta, a su vez, se subdivide en otras tres:

1. ¿Qué admite una mediación hermenéutica?
2. ¿Con qué medios hermenéuticos?
3. ¿Quién es el destinatario de esta mediación?

La evolución de la Historiografía del Arte consiste, entre otras cosas, en modificaciones de las posibles respuestas a las cuestiones anteriores o en desplazamientos de sus interrelaciones. No existe aún ninguna sociología del destinatario de la Historia del Arte. Éste ha variado seguramente desde los tiempos de Vasari, cuya Historiografía se dirige al mecenas y al promotor, como opuestos al artista, en una época en que se había de demostrar, incluso literariamente, que las «Artes Plásticas» eran Arte. En la actualidad, el cliente ya no es apenas nunca el destinatario de una persuasión hermenéutica, en favor del historiador del Arte o de un público anónimo, «usuario» de «Arte» en exposiciones y museos o comprador de antigüedades; aquí se ha de advertir que también el destinatario anónimo de hoy puede hacer de promotor, al condicionar, en definitiva, lo que un director de museo, por ejemplo, debe o no debe comprar.

La cuestión de qué es lo que podría admitir una mediación hermenéutica ha tenido respuestas variables a lo largo del tiempo. En Vasari, el auténtico objeto de su teoría artística es la individualidad y la norma, dos valores explicitados de lo «artístico». Schnaase, uno de los predecesores de la moderna Historiografía del Arte[318] trata en el siglo XIX de algo muy diferente. «El arte es la actividad central de los pueblos, en la que conectan íntimamente y se definen todas las aspiraciones y sentimientos, lo espiritual, lo moral y lo material»[319]. En este caso, el objeto y la materia de la Historiografía del Arte es el «espíritu de un pueblo», decantado en la religión, las leyes, la moral, el lenguaje, la poesía y el arte, con lo que ya se ha realizado una primera abstracción histórica anterior a la «obra de arte», es decir, se ha reformulado el objeto de la hermenéutica. Si se compara a Vasari con Schnaase, resulta que ya no se ofrecen «obras de arte» como tal objeto, se ofrecen sustituciones en el campo de lo abstracto.

[318] C. SCHNAASE, 1798-1875; cfr. U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte*, páginas 172 y ss.

[319] C. SCHNAASE, *Geschichte der bildenen Künste*, t. 1, Düsseldorf, 1886, t. 1: «Allgemeine Einleitung».

Los medios hermenéuticos también han estado sometidos a un continuo cambio a lo largo de la evolución histórica. Las ideas sobre la capacidad del lenguaje se transformaron a la par que aquello que el lenguaje había de transmitir, como lo muestra una observación de la prosa histórico-artística. El discurso de A. Riegl, comparado con el de J. Burckhardt, por ejemplo, es de una aridez minuciosa y erudita. Se ha perdido en gran medida el carácter representativo, dentro del cual Burckhardt describía el curso de la historia mundial, incluyendo el arte. Por desgracia, no existe aún ninguna investigación sobre la prosa histórico-artística. Podría constituir un capítulo importante en la historia de la Historiografía Artística. Resulta interesante ver en qué campo del lenguaje se forman los conceptos y cómo actuan éstos en la prosa científica, y significativo cómo se aproximan o alejan lingüísticamente de la obra de arte. Lo primero indica generalmente una Historiografía de tipo sintético y lo segundo, una de tipo analítico. Igualmente, el alcance de la hermenéutica lingüístico-conceptual se puede caracterizar, en general, por su pertenencia a un discurso y una generación de conceptos o bien analíticos o bien sintéticos. He aquí una frase, extraída aleatoriamente de su contexto[320]: «Habiendo llegado a una concepción de las relaciones entre la figura y el fondo, como aparece en la cara superior de la fíbula de Apahida, se podría suprimir la perforación y restablecer la superficie de base, sin correr el riesgo de que el observador asociara a ello el significado clásico antiguo del fondo material...». Una dicción casi brutal cubre la lógica imperativa de la voluntad artística. Riegl emplea con dureza dicotomías terminológicas previas y la descomposición en rasgos de los términos compuestos, o sea, el análisis, se realiza sin otra pretensión lingüística que no sea la de reproducir el mero concepto. «Quien conceda en el Sur una sola mirada a la figura y los movimientos del pueblo, se admirará en cada fuente, por ejemplo, por la extraordinaria gracia con que se alzan y se transportan los recipientes de agua, los cestos de colada y similares. También el Arte, desde siempre, ha hechos suyos tales motivos de fuerza y belleza: Rafael los inmortalizó en una figura portadora de su *Incendio del Borgo* (Vaticano); Miguel Ángel en el grupo insuperable de *Judith y su sierva* (Capilla Sixtina).»[321] El discurso de J. Burckhardt se mueve —al

[320] A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, *op. cit.*, p. 275.

[321] J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Stuttgart, s.f. (Kroner Verlag), p. 828.

contrario que el de Riegl— en el campo de la metáfora humana y sus palabras denotan significados de un modo totalmente diferente, mucho más inmersos en lo valorativo. Su proceder en el medio lingüístico se puede llamar sintético, pues con frecuencia se añaden en él valoraciones predicativas a los sujetos, generándose así su construcción teórica. Aquí se han señalado dos posibilidades de la hermenéutica, y con ellas el problema de la interpretación lingüística.

También el destinatario de la Historiografía del Arte provoca cambios en los medios hermenéuticos. El público de Burckhardt era una burguesía, a la que se había de transmitir «goce»[322], significado histórico en el goce de los objetos. El destinatario de la hermenéutica de Riegl era preferentemente el historiador de Arte. El análisis de las transformaciones del lenguaje de la historia del arte, en relación con su destinatario, desde Ghiberti a Meier-Graefe[323] y Adorno, sirve para demostrar las variaciones del status de aquél. La apologética retórica, en la que la Antigüedad se sustituye por una fórmula, legitimaba el discurso de Ghiberti ante el público de una ciudad-estado de gobierno oligárquico y, a la vez, se orientaba ya hacia un destino futuro indefinido. Con el siglo XIX surgió el tipo de teórico del Arte, cuyo contrario ya no era el «salón»[324], símbolo de la inserción de las capas sociales superiores (nobleza, alta burguesía) en la «cultura», como en el XVIII, sino nuevos estratos sociales, con necesidad de satisfacer su aspiración a la misma, que percibían la posibilidad de conseguir «Arte», material e idealmente, como proceso que compensaba su falta de arraigo en una tradición. El discurso sobre arte como instrumento interpretativo incurría a menudo, al adecuarse al receptor, en la trivialidad pseudofilosófica. Sólo cuando la Historiografía del Arte procedente de Riegl se constituyó a sí misma en único destinatario, su lenguaje volvió a alcanzar, como instrumento interpretativo, precisión terminológica (por ejemplo, en H. Sedlmayr), lográndose el paso del discurso científico al general a menudo sólo a través de sentimentalismos, que (por ejemplo, en el campo de los monumentos) se hubieron de introducir

322 Cfr. el subtítulo de *Cicerone* (Una introducción al gozo de las obras de arte de Italia).

323 J. Meier-Graefe, 1867-1935, historiador de arte y escritor; obras principales: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 1903: 2.ª recop. en 3 t., Munich, 1914-1924; *H. v. Marées*, 3 t., Munich-Leipzig, 1909; *Cézanne und sein Kreis*, Munich, 1918; *Vincent van Gogh*, Munich, 1910; sobre Meier-Graefe, cfr. U. KUKTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte*, *op. cit.*, páginas 273 y ss.

324 Ver D. DIDEROT, *Salons*; cfr. además, A. DRESDNER, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), Munich, 1968, pp. 188-227.

para vincular de nuevo la ciencia de la «Historia del Arte» a un público acostumbrado a ello[325]

La «obra de arte» y el lenguaje

En una división extrema se pueden distinguir dos grupos de historiadores del Arte. Uno de ellos cree en la posibilidad interpretativa y «discutidora» del lenguaje hablado ante la obra de arte y el otro recela de este lenguaje, que, aun siendo un instrumento de comunicación necesario, es un medio distinto, necesariamente, sospechando en él la tentativa de una suplantación.

Se hace evidente una problemática basada, entre otras cosas, en que el objeto de la Historiografía del Arte es la «obra de arte» y su autonomía y a la vez la historia como concienciación de acontecimientos en el pensamiento y el lenguaje.

Citando a Droysen, J. Badt[326] plantea el requerimiento de «desarrollar el discurso histórico del Arte de tal modo que sea capaz de expresar lo que un historiador del Arte piensa de éste, de su historicidad y de su historia». Se puede precisar: el lenguaje hablado como instrumento de interpretación y la interpretación misma son el lugar en que se trasciende históricamente la «obra de arte» individual. El lenguaje instituye historia en la comprensión.

El lenguaje transfiere al campo de los conceptos la obra de las Artes Plásticas inicialmente insustituible por otros medios. Pues sólo en ese campo se puede escribir Historia y puede adquirir una obra cualidad histórica. A este hecho se enfrentan muchas supersticiones y malentendidos. El hecho de que una obra de las Artes Plásticas posea modalidades propias y genuinas de expresión se traduce, falsa y trivialmente, en la inefabilidad de la «obra de arte». No son sustituibles, pero sí descriptibles y sólo con ello y de tal modo pueden adquirir historicidad. Los intentos de describir una obra figurativa, aun con palabras poéticas (por ejemplo, en Rilke), generalmente fracasan porque, aun cuando la palabra poética evoca cualidades[327], desde ella se ha de verificar de nuevo la traslación al lenguaje conceptual.

Lo relevante en la conceptualidad abstracta del lenguaje es el imperativo de la convención. Droysen escribe al respecto: «La fuerza vital

325 Cfr. M. DVOŘÁK, *Kathecismus der Denkmalpflege*, Viena, 1916.

326 K. BADT, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971, p. 146.

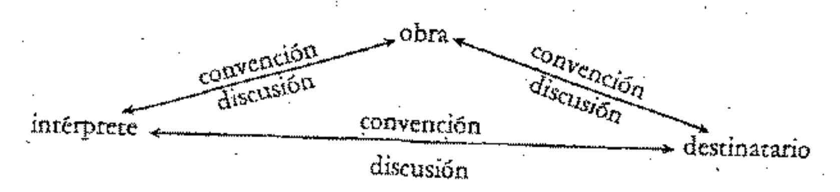
327 H. SEDLMAYR, «Über Sprache und Kunst», en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, fasc. 3. Munich, 1957, pp. 36 y ss.

79

sensorial y la autosignificación de la expresión han de retroceder según progresa el contenido de los pensamientos; el lenguaje ya no debe, en cierto modo, seguir pensando e imaginando por sí mismo, debe dominarse, adquirir precisión, hacerse convencional»[328]. La palabra «convencional» denota muy bien la necesidad de convenir acuerdos en el medio de comunicación. El lenguaje supone la posibilidad de entenderse mediante términos, que sólo pueden funcionar sobre la base de una convención.

La historia de la Historiografía es, entre otras cosas, la de las variaciones de las convenciones terminológicas. Los cambios semánticos del término «estilo», por ejemplo, pueden ilustrarlo*. La terminología no proporciona, en definitiva, constantes absolutas, sino denominaciones siempre discutidas y por discutir, acerca de cuyo contenido y valor denotativo hay que establecer un convenio. El lenguaje de la Historia del Arte tiene así dos funciones: es enunciativo allí donde puede serlo dentro del campo de la convención y donde exista una base de mediación; pero también es discusión científica en la medida en que constituye una comprobación de lo referido por el término de la enunciación científica.

Un esquema ilustrará la relación entre la obra, el intérprete y el destinatario de la interpretación:



El esquema triangular ilustra la posición del intérprete respecto al objeto y respecto al destinatario, pudiendo intercambiar los «papeles». El mismo destinatario es intérprete, el intérprete es su propio destinatario y el objeto puede ser tanto interpretación como punto de destino propio. El lenguaje traslada lo uno a lo otro.

La proporción de lenguaje, tanto convencional como discutidora, que tiene el objeto, conduce al tratamiento científico teórico de la evolución histórica de la Historiografía del Arte, es decir, a la investigación de los elementos tanto convencionales como variables en el

[328] J. G. Droysen, *Historik*, reedición de la 3.ª ed., 1882, a cargo de R. Hübner; 3.ª ed., Munich, 1958, p. 224.

* Véase *supra* el epígrafe «Análisis estilístico».

campo conceptual. Un ejemplo: el término «gusto»[329], que se presenta actualmente en nuestra disciplina, muestra, por el cambio de lo trivial hacia lo estético y hacia el término valorativo, que se han producido cambios en el discurso crítico. Ciertas palabras («degustar», «saborear») pueden alterar el nivel semántico. Transpasándose a otros campos, las palabras se convierten generalmente en conceptos, e inversamente, a menudo vuelven a perder su carácter abstracto al hundirse en el plano de lo trivial.

La historia de la Historiografía del Arte es la de una tópica en transformación y de la transmutación de conceptos en tópicos o bien de una nueva gestación de conceptos a partir de aquéllos. La tópica como método y como modo de descripción lingüística ha sufrido reiteradas transformaciones, derivadas de los diversos objetos y destinatarios que el lenguaje hablado y los conceptos que encierra han tenido en las distintas épocas. En la Edad Media el informe sobre la erección de un edificio, por ejemplo, sólo cabía en la tópica de una crónica, inspirada en los modelos evangélicos y en la Retórica antigua[330]. El destinatario de la crónica de la construcción de una iglesia de Suger, por ejemplo, es un lector que comprueba la legitimación como en un documento; el lenguaje se dispondrá con arreglo a ello: como instrumento de documentación. El vocabulario es el de la tradición verbal, porque se trata de legitimar dentro de ella. Sólo a partir del Renacimiento hay un público no sólo para el «Arte», sino también para la literatura sobre Arte. Uno de los capítulos más emocionantes de la Historiografía del Arte es el relativo al descubrimiento del Arte como instrumento estatal en las ciudades-estado de Italia y el desarrollo allí de un lenguaje artístico, que introduce en el esquema triangular anterior conceptos tanto del platonismo como de la Teoría del Estado. El lenguaje de Alberti[331] es Retórica tanto como discurso de Estado.

A partir del siglo XVIII existe un público nuevo para el discurso sobre Arte. El fenómeno Winckelmann no se hubiera dado sin un destinatario, que por un lado era experto en Arte y por otro, público del mismo. El lenguaje de Winckelmann corresponde a esta constelación: allí donde la meta «artístico-política» no es la autojustificación, sino la perfección de la humanidad según un ideal, el lenguaje transmitirá el «Arte» en las categorías que esta meta posea. Así, la dicción de Winc-

[329] M. Rassem, «Über das Wort und die Bedeutung des Geschmacks», en *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, fasc. 3, Munich, 1957, pp. 36 ss.

[330] Cfr. Abbot Suger, *On the abbey church of St. Denis and its treasures*, edit., trad. y anotado por E. Panofsky, Princeton, 1946, 2.ª ed., Princeton, 1948.

[331] Cfr. H. Bauer, *Kunst und Utopie, op. cit.*, pp. 29 y ss.; G. Hellmann, *Studie zur Terminologie der kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis*, tesis, Colonia, 1956.

kelmann es la forma secularizada del sermón protestante. En su lenguaje interpretativo se pueden detectar toda una serie de elementos homiliarios, procedentes del campo de la advertencia, el dominio de las pasiones, la modestia, etc.

La palabra científica adquiere tal carácter allí donde, extraída de su campo originario, se trasponga. La palabra «estilo» es una de tales transposiciones, igual que la palabra «gusto» o la palabra «Arte». En cada caso, sólo cuando, en un proceso de amalgamiento, por así decir, sea capaz de establecer conexiones, se elevará a un plano diferente de posibilidades semánticas, no siendo ya instrumento de una denominación, sino de la comprensión. Las palabras que, extraídas de su función deítica («gusto» designa «degustar»), se hacen abstractas («gusto» designa «reconocimiento de lo correcto») son los elementos constituyentes de un lenguaje histórico-artístico.

De este modo, la historia de la Historiografía Artística es la de un lenguaje en continua transformación. Ésta se ha producido, sobre todo, al introducir «otros» lenguajes en el de la Historia del Arte. Así, en el Quattrocento, la écfrasis retórica y el panegírico[332], por ejemplo, dejaron su impronta. El discurso artístico de la época barroca tiene muchos elementos homiliarios y, en el campo de la confrontación académica, en gran medida, es estatal. El lenguaje de la Historia del Arte más reciente ha extraído buena parte de sus recursos del lenguaje científico analítico y psicológico. La transformación de elementos lingüísticos de otros campos al lenguaje de la Historia del Arte siempre lo ha movilizado y le ha aportado una nueva capacidad de comunicación, con lo que se sugiere que dicho lenguaje está marcado en cada caso por determinadas ideas interpretativas. No hay aquí una posibilidad comunicativa totalmente neutra y objetiva, sino que se da la inclusión del objeto «obra de arte» y de la misma posibilidad de comunicación en un sistema determinado por el triángulo hermenéutico.

Este triángulo, como relación entre intérprete y lenguaje, entre destinatario y objeto, es variable. Lo único firme es que en él se produce Historia del Arte, en la medida en que las relaciones de la obra con su destinatario se han de replantear en él.

Considerando históricamente el empleo del lenguaje verbal ante la obra de arte, se evidencia que, hasta ahora, éste nunca fue una traslación lingüísitca del objeto, sino siempre una interpretación según ciertas concepciones que formulaban significados en el lenguaje, tomándolo a menudo de otros campos.

[332] H. BAUER, *Kunst und Utopie*, pp. 29 y ss.; A. BUCKS, «Zur Geschichte des italienischen Selbstverständnisses im Mittelalter», en: *Medium aevum romanicum*, Festschrift für H. Reinfeld, Munich, 1963, pp. 63-77.

Las posibilidades de la interpretación

Sedlmayr comparó la necesidad y la función de la interpretación, o sea, de la descripción y la explicación verbal, con la ejecución, y, por tanto, la reproducción interpretada, de una obra musical[333]. «Esta reavivación o recreación de las obras de las Artes Plásticas (su re-producción) no es otra cosa que lo que, en el campo de la música, se conoce como "interpretación".»[334].

La comparación resulta tan eficaz para aclarar la necesidad de la interpretación como inadecuada para solucionar el problema; la música se constela en unas categorías distintas del género. Ejecutar una obra musical supone crear una situación, que generalmente ya está dada en las obras de las Artes Plásticas. En la música, el receptor, el auditor del concierto, mide la interpretación con el texto. La reejecución es un acto del mismo género, como modo de manifestarse de la obra musical. La obra de las Artes Plásticas no es una escritura de notas, que ha de ejecutarse, sino propiamente lo ejecutado. Por tanto, la interpretación de una obra musical no se ha de buscar sólo en la ejecución, sino también en la recepción de la misma. La obra de las Artes Plásticas no se produce, como la musical, en la ejecución; es objeto de la interpretación, igual que la obra musical ejecutada. En consecuencia, no se puede equiparar la interpretación en el campo de las Artes Plásticas, con la reproducción de una obra de música.

La comparación con la música aporta poco. La misión del historiador del Arte al interpretar no consiste en ejecutar una obra, como lo hace un director de orquesta o un solista, sino en hacer de intermediario entre la obra y el receptor y escribir historia.

Generalmente se valora erróneamente esta función hermenéutica, al considerar al receptor y al objeto de la mediación como magnitudes fijas absolutas. Abandonando la idea de que en el triángulo hermenéutico la «obra de arte», el intérprete y el destinatario son, respectivamente, absolutos suprahistóricos, y considerándolos como posiciones en unas relaciones en transformación, se reconoce una estructura, en la que estas «obras de arte» pueden operar como algo sido y como algo

[333] H. SEDLMAYR, Kunstwerk und Kunstgeschichte, *op. cit.*, pp. 88 y ss.
[334] *Ibid.*, p. 88.
[335] *Ibid.*, p. 88.

que es. En el triángulo hermenéutico de las obras, los intérpretes y los destinatarios, las posiciones son respectivamente relativas.

El problema de la interpretación se evidencia en su historia. En la Antigüedad, en Luciano, por ejemplo, o en Procopio[336], ya existía la descripción de las imágenes, la ἐκφράσις[337] como descripción de «Arte». En un edificio, por ejemplo, hay himnos en los que la exégesis está determinada por el énfasis laudatorio. La interpretación de la Historia del Arte tiene sus raíces en la *laudatio*. Aun en Wölfflin se encuentran continuamente restos de una hímnica encomiástica. Ésta abarcaba, como función interpretativa, es decir, en el ámbito de la palabra ante una obra de las Artes Plásticas (como se muestra en el ejemplo de Santa Sofía[338]), una parte de las festividades sacrales. La Historiografía reciente aún conoce la hímnica como parte de la interpretación.

Como réplica a unas críticas que recibió por su *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, de 1915, H. Wölfflin escribió en 1921 un folleto titulado *Das Erklären von Kunstwerken*, al que aún añadió un epílogo en 1940[339]. Su descripción del hecho de que el receptor sólo llega a comprender las formas a través de cada contexto histórico, pertenece a los textos clásicos de la Historia del Arte. «La obra de arte aislada tiene siempre algo de inquietante para el historiador. Éste tratará de darle un entorno y una atmósfera. Puede hacerse de dos maneras; por un lado, situándolo en el contexto que investiga fases anteriores y posteriores, y, por otro, recurriendo a las afinidades coetáneas y envolviéndola así en un círculo ampliable, más allá de escuelas y linajes, hasta la esfera global del carácter permanente de un pueblo, en el que radica.»[340].

El hechicero que así traza su círculo con la vara de la interpretación ha reconocido claramente que ésta sólo puede darse en la relación entre la obra singular y la Historia del Arte. Sus conclusiones son ciertamente ingenuas. «Quien está habituado a contemplar el mundo como historiador, experimenta una profunda sensación de placer, cuando las cosas se presentan a la vista, aun discontinuamente, según su origen y desarrollo, cuando lo gestado se puede entender como una gestación necesaria. Pero para lograr esta sensación se debe poseer algo

[336] G. DOWNEY, en: *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 4, Stuttgart, 1959, entrada «Ekphrasis», pp. 924 y ss., 938 y ss.

[337] Cfr.; P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius, Kunstgeschreibungen justinianischer Zeit*, 1912; G. DOWNEY, *op. cit.*, entrada «Ekphrasis», en esp., 921-924.

[338] G. DOWNEY, *ibid.*, p. 940, con doc. add.

[339] H. WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken. Mit einem Nachwort des Verfassers*, Leipzig, 1940.

[340] *Ibid.*, pp. 11 y ss.

más que el mero esquema representativo de la disposición del material. Se deben conocer los fundamentos de la figura histórica presente.»[341] Wölfflin compara más tarde, metafóricamente, al historiador de Arte con el geólogo, con lo cual surge una cuestión: ¿por qué se produce todo precisamente así? «La respuesta, que cualquiera tiene a su alcance, es ésta: el Arte es expresión, la Historia del Arte es la Historia del espíritu. Estudia al hombre y comprenderás su obra, estudia la época y comprenderás su estilo.»[342].

El «estilo» es la capacidad visual y expresiva como *Weltanschauung* (cosmovisión), su representación y la determinación histórica; su valor, la densidad de la forma.

La teoría de Wölfflin es en gran medida «ecfrásica», al basarse los criterios del estilo en el elogio de calidad y alabarse lo histórico como un hecho. La diferencia de una interpretación de Wölfflin (o de otros)[343] con la antigua écfrasis es que el objeto de Wölfflin ya se ha hecho histórico, es decir, ha variado la tendencia semántica originaria. La antigua *laudatio* es una acentuación retórica de la significación actual, entre otras cosas porque se aplican fórmulas retóricas corrientes, y con ello se crean legitimaciones. La interpretación de Wölfflin, en cambio, no puede retirar simplemente la dimensión histórica del elogio cualitativo, como en la écfrasis, donde se dice que una obra hará historia; la obra de Wölfflin ya alberga esa historia como aparte de su ser. El historiador debe ahora demostrar la eficacia histórica desde el lado opuesto.

¿Cuál puede ser el objetivo y el modo de una interpretación histórica del Arte? La respuesta a esta pregunta se facilita estableciendo (ex negativo) un catálogo de aquello que las interpretaciones no podrían cumplir en absoluto o sólo parcialmente:

1) La interpretación no puede sustituir a una obra. No crea ninguna obra.
2) La interpretación no puede reconstruir una obra.
3) La interpretación histórica del Arte sólo puede medir cualidades, pero no sustituirlas.
4) En un concepto, sólo puede definir, pero no identificar.

En cambio las posibilidades de la interpretación se pueden determinar positivamente así:

[341] *Ibid.*, p. 16.

[342] *Ibid.*, p. 17.

[343] Las interpretaciones de Wölfflin se encuentran sobre todo en: H. WÖLFFLIN, *Die Kunst A. Dürers*, 1.ª ed., Berlín, 1905.

todo aquello que pueda ser transferido lingüísticamente. La interpretación no es la obra, sino una comunicación acerca de ella.

Respecto a 2): La misión de la interpretación no consiste en lograr el punto cero de la reconstrucción perfecta, sino en evidenciar, en cualquier forma, la dimensión temporal que la obra contiene. Con la imagen de Virgilio como guía, Dante ofrece una magnífica metáfora de lo que aquí se trata: el acompañante hermenéutico es el guía en un camino, no la sustitución del objeto. La explicación yace en el camino, que se ha de recorrer de continuo.

Respecto a 3): En el campo del enjuiciamiento de la interpretación se buscan escalas. Pero la escala sólo puede establecerse al añadir algo diferente, como la metáfora de aplicar una «escala» indica.

Respecto a 4): Hay mucho temor supersticioso a que el concepto pudiera o debiera sustituir a la obra[344]. Por miedo a ello el timorato no advierte que la «obra de arte», como objeto empírico, es, en cualquier caso, un objeto, indefectiblemente, y, por ello, definible. La definición (como interpretación) no produce el objeto, lo inserta en la comprensión. La comprensión supone la trascendencia histórica del objeto.

La cuestión de qué es interpretable en una obra de las Artes Plásticas y en qué manera, se ha planteado vehementemente y se ha documentado sobre todo en la polémica entre K. Badt y H. Sedlmayr, sobre el ejemplo del cuadro de Vermeer del *Pintor en el taller*, la «gloria de la pintura»[345]. Han surgido diversas interpretaciones. Por analogía con la polisemia de la escritura, como se encuentra sobre todo en las Sagradas Escrituras, según la teología medieval, Sedlmayr, operando analíticamente, busca un significado múltiple de la imagen[346]: «El "primer significado icónico" es el literal, el "realista" (Vermeer pinta un modelo), el segundo es el alegórico e histórico (la pintura, gloria de Holanda), y el tercero es el espiritual y atemporal». No es casual que las interpretaciones de Sedlmayr surgieran ante obras (Karlskirche de Viena)[347], que son «polisémicas», es decir, complejas y de múltiples

344 Esporádicamente, también en K. Badt y L. Dittmann.

345 H. SEDLMAYR, «Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst» (1951), en: *Kunst und Wahrheit, op. cit.*, pp. 161 y ss.; K. BADT, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen H. Sedlmayr*, Colonia, 1961; H. SEDLMAYR, «Jan Vermeer "De Schilderkunst". Nach Kurt Badt, zugleich Replik», *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, núms. 7 y 8, Munich, 1962, páginas 34 y ss.

346 H. SEDLMAYR, «Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst», *op. cit.*, p. 169.

347 H. SEDLMAYR, «Johann Bernard Fischer von Erlach: Die Schauseite der Karlskirche in Wien» (1956), en: *Kunst und Wahrheit, op. cit.*

lo objetual y formal, llega entonces, pasando por la alegoría que contiene, al último nivel, donde se producen los valores. Ahí adquiere importancia el concepto del 'carácter intuitivo' y la idea, ligada a ello, de la transponibilidad y la posibilidad trascendente de la forma. Es decir, el intérprete se mueve desde un nivel semántico «anterior» hasta uno final, en el que Sedlmayr busca lo absoluto, el espíritu. Panofsky busca en este lugar el símbolo de una cosmovisión. En cambio Badt, en su propia interpretación de Vermeer, escrita como polémica contra Sedlmayr, intenta por de pronto eliminar la dimensión alegórica, porque considera a la alegoría como algo no artístico. Con lo cual queda indicado el objetivo de la interpretación de Badt: la representación «artística» y, por ello, única, de las cualidades y en las cualidades del Ser y de la Verdad («esfera», «detención del tiempo», «ambiente», etcétera)[348].

Badt expuso así su posición: «La interpretación revela... una nueva meta científica, determina de nuevo el estado de conocimientos de la Historia del Arte como experiencia indirecta de los fundamentos de los fenómenos artísticos presentes ante nosotros... nuestra interpretación se orienta hacia el contenido significativo de las obras de arte, a la elucidación de la apariencia, siempre significativa, de estas obras... A diferencia de los hechos y acontecimientos de la Historia, en el Arte se trata de comprender las obras que conservamos, tal como son en sí mismas...»[349].

Aquí hay un grave malentendido histórico-artístico. Las «obras de arte» son sólo monumentos erigidos tanto en el campo de la expresión como en el de lo material. Ciertamente son algo por sí mismas, cada obra contiene una autorreferencia, que puede ser más o menos intensa. Sin embargo, una interpretación tiene como objetivo la comprensión de la capacidad expresiva específica de una de tales obras. Es una superstición considerar que en las Artes Plásticas se dan la verdad y la expresión absolutas, y que éstas son inefables. Una obra de las Artes Plásticas se puede percibir y, por ello, se puede transmitir. Esta «transmisión», y no la «sustitución», es interpretación. Una obra transmite en su conservación y en la enunciación acerca de su significado. Éste consiste aquí en la formulación de lo que acontece cuando una obra entra en nuestra conciencia y nosotros, con ello, en el tiempo histórico.

348 Cfr. K. BADT, «Modell und Maler von Jan Vermeer», *op. cit.*, p. 121.

349 K. BADT, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971, p. 105.

4

EL HOMBRE Y LA HISTORIA DEL ARTE

Existen definiciones del «Arte» desde que existe una conciencia histórica y estética: no desde que existe «Arte». Todas estas definiciones (el arte es «expresión»[350], «el arte es una producción de objetos mediante la habilidad manual»[351]) carecen de sentido cuando han de explicar aisladamente el objeto, y adquieren sentido cuando esta definición —cualquiera que sea— incluye al hombre e incorpora una funcionalidad.

El historiador del Arte comprueba que lo que designa (ahora) como «Arte» no ha sido y es otra cosa que algo hecho que establece relaciones. ¿Entre quién o qué? Esta pregunta, antes que a una definición del «Arte», lleva a algo más importante, a la respuesta a la cuestión de su significación en la vida humana.

Se puede establecer una serie de determinaciones, dentro de las cuales el «Arte», más que definirse, se mide por su función. En la Historia, como Historia del Arte precisamente, la posición del centro de gravedad de estas funciones ha cambiado constantemente. El «Arte» es (o fue):

1) Sacrificio o exvoto,
2) institución,
3) fiesta,
4) «Arte» como «Arte».

La serie no es exhaustiva y sólo pretende señalar el problema de ciertas conclusiones de la Historia del Arte.

[350] F. PIEL, *Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft*, manuscrito imp., Munich, 1970, p. 1.

[351] M. RASSEM, *Gesellschaft und bildene Kunst. Eine Studie zur Wiederherstellung des Problems*, Berlín, 1960, p. 11.

Respecto a 1): Desde la Edad de Piedra se ofrenda algo a la Divinidad, en imágenes y más tarde también en edificaciones. Para ello la imagen conjura, por un lado, lo numinoso, y, por otro, incluye lo humano, mediante su representación, en el sacrificio. «Las imágenes son además ofrendas sacras, exvotos, regalos, presentes, en un sentido propiamente religioso o en otro más externo. El hecho de que la acumulación de grandes propiedades en manos de ciertos estratos sociales obligara a tales donaciones tiene importancia para la historia social y permitía, en consecuencia, empresas artísticas más importantes.»[352]

Respecto a 2): «El Arte instituye ... en la representación de algo, de una fundación, de un acontecimiento, en una composición, no sólo se recuerda el objeto, se introduce también un compromiso»[353]. No sólo el de la conservación, sino el de una vinculación al recuerdo constante y su mantenimiento.

Respecto a 3): H. Kuhn ha construido una teoría artística —superponiendo principios ontológicos y sociológicos[354]— que define a la «obra artística como preparación de la fiesta». Con buenas razones se consideran aquí el rito y el ceremonial no como algo apoyado por el «arte», sino como algo idéntico al «arte».

Respecto a 4): El exvoto, la ofrenda, la institución, la celebración festiva, al ser referencias, pueden referirse como tales a través de la «obra de arte». La «obra de arte» existe en una función, como algo instrumental. Pero como tal, también puede ser el instrumento de la autoconcepción. El «arte» se autoconcibe continuamente y engendra un nuevo «arte».

Admitiendo estas afirmaciones, se considerará a la Historiografía del Arte como ciencia histórica y como ciencia del hombre. El ensayo humano de ordenación a través del «Arte» reside en el hombre y conduce hacia el hombre. Por eso la Historiografía del Arte es Antropología, Psicología y Sociología; se nos interroga a nosotros (a los hombres, a nuestras capacidades de entendimiento).

ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

Respecto a la relevancia sociológica del «Arte», Th. W. Adorno ofrece las siguientes puntualizaciones: «Los estratos básicos de la expe-

[352] *Ibid.*, p. 66.

[353] *Ibid.*, pp. 64 y ss.; del mismo, «Gedanken über Stiftung als Strukturmodell», en: *Aufsätze zur Kunstgeschichte und Prinzipienlehre. Herrn Prof. H. Sedlmayr gewidmet zum Geburtstag am 18. Januar 1956*, manuscrito, Munich, 1956, pp. 1-24.

[354] Cfr. H. KUHN, «Die Ontogenese der Kunst», en; *Festschrift fur H. Sedlmayr*, Munich, 1958, pp. 13-55; del mismo, *Zur Geschichte der Ästhetik*, Munich, 1966, páginas 221 y ss.

riencia, que motivan el arte, son afines al mundo objetual, del que recelan. Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras artísticas como problemas inmanentes de su forma. Es esto, no la inclusión de momentos objetuales, lo que define la relación del arte con la sociedad»[355]. Esta afirmación se razona dentro de una dialéctica hegeliana, según la cual la obra de arte es un instante, «cualquier cosa lograda es un equilibrio, detención momentánea del proceso, como tal se manifiesta a la visión atenta... La propensión, no impedida hasta ahora por la educación, errónea, por su parte, a percibir el arte de un modo extra o preestético, no es sólo un atraso bárbaro o miseria de la conciencia de unos exaltados»[356]. Si los editores no hubieran incluido este punto en el índice bajo el título «Sobre la relación entre el arte y la sociedad», se lo podría tomar por un manifiesto estético. El que Adorno, a continuación, introduzca correctamente el elemento histórico en el Arte como correlato de lo estético, no impide que quede sin respuesta la cuestión sociológica. La formulación: «el arte es la antítesis social de la sociedad, no deducible directamente de ésta»[357], y la afirmación de que participa en la sublimación[358], no es más que la constatación de que la obra de arte obtiene su esencia de la oposición y es a la vez un ente estético sublime. En esto estriban los errores fatales de una Sociología del Arte y de una Estética que no quieren serlo. El Arte como antítesis social[359] y la concepción dialéctica de que existen aquí respuestas a cuestiones inherentes y que por ello se convierten de hecho en interrogantes[360], constituyen en definitiva, así concebidas, un principio totalmente estéril, donde la antítesis se independiza, adquiriendo brillo propio en la cuestión antitética así planteada. Parece que un dialéctico no puede ofrecer ninguna solución respecto al «Arte» y la sociedad.

Precisamente la «imaginación coaccionada» de la creación artística pertenece desde hace tiempo a los tópicos de la Historiografía del Arte. Constantemente se cita la cohibición del artista (por el conceptismo barroco, por ejemplo). «Es cierto que el arte ha producido muchas de sus máximas creaciones bajo la coerción y el dictado y que en el antiguo Oriente había de regirse según los deseos de un despotismo despiadado, y en la Edad Media según las exigencias de una rígida cultura autoritaria. Pero también la coerción y la censura tienen una significación y un efecto variables en los distintos períodos de la Historia.»[361]. La concepción del artista como adversario no es otra cosa, como puede comprobarse, que la idea decimonónica ya mantenida anteriormente (por ejemplo, en Gobineau[362]) de que el arte es oposición. Desde Marx hasta Lenin y más allá, el concepto de un arte instrumental es el de un arte de resistencia, porque el portador no debe ser reconocido[363].

Refinada (en Th. W. Adorno) o crudamente (en A. Hauser o F. Antal), la teoría de la Sociología del Arte se basa generalmente en la resistencia, no queriendo entender con ello un papel dirigente del artista en la sociedad, como se presenta a menudo (ejemplos de ello son el mago artista prehistórico o el pontífice Alberti), porque la «obra de arte» ha de ser protesta (contra algo, la sociedad, lo «público», el estado, etc., o también contra sí misma).

La idea de que el artista crea bajo coerción para una sociedad, que espera de él algo determinado y a la que podía escaparse con el «engaño artístico», está fomentada por la opinión marxista de que la futura superación de la división del trabajo eliminaría al artista esclavizado. Se crea una utopía. «En el nuevo orden social, en el que el trabajo ya no será esclavitud, en el que no habrá pequeños grupos que produzcan lujo para una determinada clase social, sino que todos trabajaran para todos, el trabajo será libre y todo lo que se produzca será arte.»[364] La idea de que todas las personas, en mayor o menor grado, podrían ser pintores, músicos, poetas[365], se remonta a Marx: «En una organización comunista de la sociedad desaparece en cualquier caso la subordinación del artista a la estupidez local y nacional, que se deriva exclusivamente de la división del trabajo, y la subordinación del individuo a este arte determinado, que le hace ser exclusivamente pintor o escultor y donde ya el nombre expresa suficientemente la pobreza de

355 Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, t. 7, 1.ª ed. Frankfurt/Main, 1970. [Edición española: *Teoría estética*, Madrid, 1980.]

356 *Ibid.*, p. 17.

357 *Ibid.*, p. 19.

358 *Ibid.*, p. 19.

359 *Ibid.*, p. 19.

360 *Ibid.*, p. 17.

361 A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1952), 2 t., 2.ª ed., Munich, 1958, t. 2, p. 517. [Edición española: *Historia Social del Arte y la Literatura*, Madrid, varias ediciones.]

362 GOBINEAU, J. A., Comte de, *La Renaissance. Scenès historiques*, París, 1877.

363 Cfr. F. ANTAL, *Die Florentiner Malerei und ihr sozialer Hintergrund*, Berlín, 1958; título de la ed. orig.: *Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, Londres, 1947.

364 Cfr. W. HOFFMANN, *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handels*, Colonia, 1969, p. 10, según LISSITZKY, *Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften übergeben von S. Lissitzky-Küppers*, Dresden, 1967.

365 *Ibid.*, p. 10, según D. WERTOW, *Tagebuch*, 1924.

85

su desarrollo social y su dependencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista no existen pintores, sino, en todo caso, personas que además de hacer otras cosas, también pintan»[366].

De aquí hay que retener dos cosas. Por un lado se concibe la actividad artística de un modo puramente estético; en la sociedad comunista sólo se pintará por placer (para uno mismo, en definitiva). Como puede comprobarse continuamente, Marx tiene un concepto hedonista-burgués del arte. Por otro lado, también se encuentra aquí la idea de que el artista ya no producirá por encargo y con ello se liberará de la «división del trabajo», es decir, que sólo estará sometido a sus propias instancias, lo que supone de nuevo una respuesta a estos conceptos hedonistas burgueses del arte, en los que por «pintar» se entiende solamente la libre diversión individual. Conectando esta utopía social con utopías estéticas más antiguas, puede surgir un pensamiento como el de P. Mondrian[367], que se formula así: el arte configurará cada vez más la vida, llevándola hacia la perfección (Marx hubiera dicho la sociedad sin clases), hasta que finalmente este arte resulte superfluo (como el artista), porque la sociedad se habrá encontrado a sí misma en la Belleza, porque los valores estéticos del arte se habrán admitido en la vida y la persona del artista, hasta entonces vejada, en la sociedad[368].

Aun en Bertolt Brecht («Dreigroschenprozess»[369]) se encuentran elementos utópicos en la idea de la superación del Arte: «Si ya no se puede mantener el concepto de obra de arte para aquello que resulta cuando ésta se transforma en mercancía, debemos suprimir el término con cuidado y precaución, pero sin miedo, si no queremos liquidar también la función de la cosa misma, pues tiene que atravesar esta fase sin recelo; no es como dar libremente una vuelta fuera del camino debido, sino que lo que ahí le ocurra lo alterará radicalmente y extinguirá su pasado hasta el punto, que si se recuperara el antiguo concepto —y se hará ¿por qué no?— no evocaría ningún recuerdo de aquello que antaño denominaba. La fase de la mercancía no abandonará su especificidad actual, pero habrá cargado a la obra artística con otra especificidad inmanente». Era de esperar que surgieran en este campo

[366] *Ibid.*, p. 11, con doc. compl.

[367] Cfr. H. Bauer, *Kunst und Utopie*, *op. cit.*, p. 122.

[368] Cfr. H. L. C. Jaffé, *Mondrian und de Stijl*, Colonia, 1967; del mismo, *De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*, Berlín-Frankfurt/Main-Viena, 1965.

[369] B. Brecht, «Dreigroschenprozess», en B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, t. 1, Frankfurt, 1967, pp. 255 y ss.

teorías redentoras inmanentistas. *El principio esperanza*, de E. Bloch, es el ejemplo más típico[370]. I. Müller-Stromsdörfer muestra cómo surge en Bloch una nueva Teología del Arte: «La utopía artística ya no es la antesala del santuario de un absoluto; pero sí, radicalizando el principio antropológico-poético, una puerta al santuario del hombre. Pero también esta hipóstasis se convierte en teologización, en una teología de lo puramente humano»[371].

La «desinstitucionalización» del artista en Marx, donde cualquier persona puede ser todo, «hoy esto, mañana aquello», significa que la persona libre, al poder ser o no artista, está sometido a la utopía de la producción caprichosa o del ocio estético.

La superación del artista en una Sociología marxista del Arte, cuya idea de éste como contrapartida de una mala sociedad influyó en la Historiografía del Arte a partir de Marx, llegó a constituir un freno para una auténtica Sociología del Arte, pues la idea decimonónica del genio fue su base y la utopía estética su religión.

La visión del Arte de los dialécticos, sorprendentemente hedonista, en la que se pretende superar la fantasía de aquéllos «que están poseídos por las imágenes del dominio y de la muerte»[372], sigue siendo la utopía de la Sociología del Arte, cuyo punto de partida lo constituye la resistencia del artista y cuyo concepto del arte es el de su disolución utópica. Lo único progresista en ello es la perspectiva de la superación del antiguo concepto del arte, pero ésta parece producir de nuevo, y solamente, Estética.

«El arte siempre ha actuado como revulsivo contra lo existente, teniendo la máxima eficacia cuando pasaba a la ofensiva y ofrecía proyectos de órdenes nuevos. Así pudieron surgir los grandes estilos de la época»[373]. La frase de W. Hofmann, basándose en un juicio crítico de la Sociología marxista del Arte, no está menos influida por la idea de que el «Arte» se concibe como oposición. ¿Ésta es realmente sólo resistencia contra el mundo, y no, más bien, resistencia contra su banalidad —de la forma que sea?

En Burckhardt, nacido el mismo año que Marx (1818), se pueden

[370] E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 2 t., Frankfurt/Main, 1959. [Ed. española, *El principio esperanza*, Madrid].

[371] I. Müller-Stromsdörfer, «L'Art pour l'espoir. E. Blochs Ästhetik des Utopischen», en: *Problem der Kunstwissenschaft*, t. 2, «Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals», Berlín, 1966, p. 352.

[372] W. Hoffmann, *Kunst und Politik*, p. 17, según H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, Neuwied-Berlín, 1967, p. 261.

[373] *Ibid.*, p. 36.

ver algunos paralelismos con lo primero, por lo que concierne a la concepción del artista en su relación con la sociedad.

Cuando en su obra tardía, *Recuerdos de Rubens*[374], señala a éste como heraldo y testigo de una firme unidad del mundo real y el ideal, de lo *dado*, y acredita por tanto su grandeza en la identidad sociológica, que, por el contrario, es ajena a Rembrandt, quien representa para Burckhardt el polo opuesto como heraldo de la inseguridad y de la oposición social, se construye un tipo de artista casi a la manera marxista. Lo que une a Burckhardt con Marx es la concepción del Arte como Cultura, y, con ello, como instrumento social. La dialéctica se manifiesta. El artista (un «culpable» desde el Renacimiento hasta Burckhardt) con su «Arte» se enfrenta al requerimiento social. Se establece una medida social, pero a la vez existe un valor estético propio. El artista adquiere grandeza por conformista o por oponente. Especialmente cuando el oponente (Rembrandt) da la imagen del artista, el «Arte» se autonomiza, precisamente como valor propio, en la medida en que la sociedad se considera como algo enfrentado.

El arquitecto G. Semper, nacido en 1803 y emigrante tras la sublevación de mayo de 1849, es comparable a Marx, como ha comprobado W. Hofmann: «Apuntando a una reforma de la enseñanza del arte, opina Semper, las academias formaban al artista para el gran estilo, ajeno al presente, pero al faltar la demanda sólo los menos pudieron practicar su talento» —y aun éstos sólo al conformarse con el «conjuro fantasmagórico del pasado». «Los otros se ven arrojados al mercado y buscan cobijo donde sea.» Su situación se describe con las mismas palabras que Marx, en la misma época, aplica a los obreros de la industria: «son una mercancía, como cualquier otro artículo comercial, y por ello están expuestos a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las oscilaciones del mercado»[375]. La justificación semperiana del arte como instrumento de la civilización pertenece de hecho (junto con la de Marx e incluso la de Burckhardt) a los incunables de una Sociología del Arte. En este punto hay que mencionar también a J. Ruskin, nacido en 1819, un profeta de su siglo, por lo que respecta a la resistencia contra la técnica, disolutoria del arte y de la autonomía artística. En 1860 publicó en el *Cornhill Magazine* de Thackeray artículos dirigidos contra la estructura social dominante como amenaza para el Arte, a través del lucro[376].

[374] J. BURCKHARDT, *Erinnerungen an Rubens*, ed. y pról. H. Wölfflin, en: *J. Burckhardt-Gesamtausgabe*, t. 13, Stuttgart-Berlín-Leipzig, 1934, pp. 364-517.
[375] W. HOFMANN, *op. cit.*, p. 43.
[376] U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte*, p. 158.

En este contexto es interesante la Historiografía del Arte de G. Kinkel (nacido en 1815)[377], un amigo de juventud de Burckhardt, que, como revolucionario de izquierdas y a causa de un intento golpista, fue condenado a cadena perpetua, pudo huir de Spandau a Inglaterra y trabajó allí, después en América y más tarde en Zurich (como primer emigrante entre los historiadores del arte). Partiendo consecuentemente de la popularización, fue uno de los primeros que llevó a cabo una investigación de contenidos en el sentido de la Iconografía moderna. «Si siempre se indica meramente quién ha pintado y cómo se ha pintado, la Historia del Arte resulta unilateral; su relación con la vida, su fondo histórico y cultural sólo puede esclarecerse, si también observamos qué se ha pintado y en qué época han entrado en la Pintura determinados elementos nuevos»[378]. En una primera fase del compromiso social de la Historiografía del Arte se examinó sobre todo su relevancia histórica y cultural.

Con ello se evidencia, además de los extravíos del concepto del artista como alguien que únicamente ofrece resistencia, la posibilidad positiva de una Historia del Arte considerada en su relevancia «civilizadora». En Burckhardt, Kinkel y Semper la cuestión de la función civilizadora del Arte se vuelve a convertir también en una cuestión histórica, en la medida en que con ello no se considera al artista simplemente como el polo opuesto a la sociedad.

W. Benjamin recuerda que en la dialéctica de la disolución del mecenazgo capitalista debería producirse también un destinatario del Arte, que no sólo sería diferente, sino idéntico en gran medida al promotor artístico (como se habrá de completar)[379].

La problemática de la consideración del «Arte» como algo determinado sociológicamente tiene sus raíces en el siglo XIX. La cuestión de la relación entre el Arte y la determinación social obtuvo respuestas diversas, pero generalmente orientadas en el sentido de que el Arte sería un valor absoluto, expuesto, como el artista, a «coeficientes de rozamiento». En este rozamiento, positivo o negativo, se produciría «Arte». A ello se añade la opinión utópica de que en una sociedad sin clases o sin conflictos las categorías estéticas se podrían transmitir directamente como «disolución» en la totalidad de la vida; el Arte se supera en la inmanencia estética.

El esquema, que se encuentra desde Burckhardt y Marx, hasta Ben-

[377] *Ibid.*, pp. 206 y ss.
[378] G. KINKEL, *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlín, 1876, prólogo, p. VII.
[379] Cfr. W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, *op. cit.*

87

jamin y Mondrian, Bloch y Marcuse, caracteriza la problemática sociológica del Arte.

Además se comprueba que estamos tratando con una concepción del «Arte» y de la «sociedad» que ya es histórica. *El* artista, *el* Arte, *la* sociedad, así considerados, sólo existen a partir del siglo XIX, y la teoría sociológica del Arte es una reproducción de la realidad de esa época. Es un hecho histórico el que un proceso, como, por ejemplo, el de la emancipación de la personalidad del artista, tal como se produjo en la época postmedieval, es sólo parte de una transformación estructural mucho más amplia, dentro de la cual la formación del pensamiento estético, de la personalidad del artista y finalmente del historiador de Arte es una parte esencial y sintomática, fundamental o, a veces, secundaria, de la Historia.

En el siglo XX, el «Estado», que, a diferencia de del siglo XVII, promueve (fiscalmente) el «Arte», carece en gran medida de opinión en asuntos de arte. Ya no tiene posibilidad alguna de formar una opinión, de igual modo que, en última instancia, tampoco es promotor, sino sólo retribuidor. No puede opinar, no porque no esté preparado para ello, porque no exista comprensión artística en el lugar correspondiente, sino porque es imposible una tal comprensión del Arte por parte del Estado. Si esto forma parte de la crítica, se actúa dentro de categorías del siglo pasado.

«Dado que el Arte puede pertenecer a diversas interpretaciones y ámbitos de acción, también le es accesible la esfera política. Los artistas y los políticos actúan en un campo de intereses comunes, su objeto es el hombre, al que se ha de convencer y conquistar»[380]. La frase de W. Hofmann formula la evidencia, limitada a la vez por la relatividad histórica, de que las magnitudes «artista» y «político» designan algo que sólo existe a partir de la época moderna.

Actualmente debería estar superada una Sociología unilateral del Arte, pero se la encuentra reiteradamente: como teoría del artista en la sociedad, como teoría del Arte como símbolo de poder de la clase dominante, como teoría del principio esperanza o de la reconciliación con la vida[381].

Sin embargo, ¿qué expectativas pueden concebirse para una sociología histórico-artística? Si se parte de que el «Arte» es algo instrumental, pero que variará sus funciones con el tiempo, se reconocerá:

1) Un carácter institucional, con sus consecuencias.
2) Un carácter transtemporal de una obra.

[380] W. HOFFMANN, *Kunst und Politik*, p. 15.
[381] Como H. Marcuse.

Respecto a 1): Como señaló M. Rassen[382], las obras son casi siempre (de alguna manera) una «institución», es decir, están concebidas como un compromiso que actúa en el tiempo. Se ha de reconocer algo digno de conservarse en el tiempo. El promotor, el artista, fundan algo. Así pueden crearse símbolos de poder del feudalismo como exhortaciones de la fe cristiana. Lo esencial es que se dirige un requerimiento a la sociedad.

Respecto a 2): Precisamente donde este carácter afirmativo, se convierte en superación del tiempo como institución, en la inclusión del tiempo se produce también una inclusión de la obra, con posibilidades receptivas totalmente distintas. De la «maligna» villa Maser como documentación del terror feudal[383], donde un sistema ha instituido un símbolo en una obra, resulta, a través del acto instituyente, un símbolo general, que tendrá continuamente nuevas relevancias como símbolo artístico. De este modo, la cuestión sociológica debería ser la de la relación entre el destinatario y el receptor. Es decir: la institución tiene destinatario. Pero precisamente con la institución, que al principio se hace de un modo dirigido, surgen receptores total y progresivamente distintos, los cuales no son en nada idénticos al destinatario original, sino que, además, incluyen al historiador del Arte (y no sólo como tal), como ocurre, por ejemplo, con la Wieskirche de Steingaden, fundada como iglesia de peregrinación religiosa y en la que actualmente se produce una «artística», incluyendo en la contemplación, a veces inconsciente, de los que la visitan, los antiguos peregrinajes, el carácter votivo de la iglesia, etc. La Sociología del Arte apenas ha distinguido conceptualmente hasta ahora al receptor y al destinatario. Éste es un componente histórico de la obra en su objetivo institucional y el receptor es la magnitud histórica en transformación, ante la cual la «obra de arte» ha surgido de la institución de una intención. Por tanto, la Sociología del Arte es una ciencia de las intenciones políticas y los efectos sociales del «Arte». El mismo concepto del arte contemporáneo es uno de tales efectos. La obra se puede sustraer así a nuestras valoraciones reproductivas (entre lo bueno y lo malo) y a la utopía estética. Por un lado, porque ya no somos el destinatario, y, por otro, porque el receptor, siempre nuevo, volverá a ver lo histórico, al destinatario.

[382] M. RASSEM, *Gesellschaft und bildende Kunst*, *op. cit.*, pp. 64 y ss.; del mismo, *Gedanken über die Stiftung als Strukturmodell*, *op. cit.*, pp. 1-24.
[383] R. BENTMANN y M. MÜLLER, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer Kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt/Main, 1970; cfr. en esp. pp. 24 y siguientes, 29 y ss., 102 y ss.

La cuestión de cómo debería ser una Historiografía del Arte que incluyera la relevancia social, exige una reflexión sobre la relación entre:

promotor
artista
destinatario
receptor
crítico
historiador del Arte

Todas estas posiciones no estuvieron ocupadas en todas las épocas. Hay «Arte» sin «artista», «Arte» sin promotor, promotor sin «Arte», etcétera. Las posiciones también pueden ser idénticas entre sí. El destinatario no es necesariamente el receptor, o sea, aquél que recibe realmente lo presentado, pero puede llegar a serlo. Es oportuna una distinción, porque tanto la posible identidad como la diferencia pueden crear aquí variaciones históricas. El receptor, finalmente, al poder ser historiador del Arte (entre otras cosas), puede ocupar las posiciones del destinatario y del receptor. El promotor puede ser idéntico al artista, que se hace a sí mismo un encargo, igual que el encargo puede haber sido establecido por la historia del Arte (por el museo, por ejemplo).

ASPECTOS PSICOLÓGICOS

Antes de nombrar la palabra Psicología en referencia a la Historiografía del Arte es necesario hacer unas distinciones. Las posibilidades del psicoanálisis, de la psicología de la percepción y de la psicología de la Gestalt se utilizan de diversos modos en la Historiografía del Arte. Se transfirieron a ella métodos y teorías psicológicos. Esto ocurrió sobre todo en la llamada «nueva escuela vienesa de Historia de Arte» y en la «escuela de Warburg». No es casual que en estas «escuelas» se ampliara más que nunca el campo, el planteamiento de las cuestiones de la Historia del Arte. La formación de la concepción analítica estructural de Sedlmayr, la iconología de Warburg y los métodos de la psicología de la percepción en la Historiografía de E. Gombrich (cuya procedencia es tanto vienesa como de Warburg) presuponen la proximidad de la psicología. Ahí hay que distinguir respectivamente entre la transferencia de un método a la disciplina de la Historiografía del Arte y un objetivo psicológico de la misma.

La gran expansión de la Historiografía del Arte del siglo XX se realizó en tres direcciones. Por un lado, la psicología holística proporcionó

modelos (por ejemplo, la estructura del carácter), que adquirieron importancia para el análisis estructural. La psicología de la percepción, como investigación de las posibilidades perceptivas, de la asunción psicosomática y con ello también de las posibilidades configurativas, desviaría por otro lado la mirada del historiador del Arte mucho más allá de sus antiguos límites sectoriales: aquí resulta significativa cualquier forma en cualquier grado, desde la primitiva hasta la más moderna, creada en Oriente o en Occidente, e incluso géneros externos al margen de los antiguos límites de la Historia del Arte: el dibujo infantil, el de los locos, la caricatura, fenómenos animales, etc. En ningún otro campo se hizo tan irrelevante el antiguo concepto de arte a la vez que adquiría profundidad, precisamente, por la psicología de la *Gestalt*. No hay en ello ninguna paradoja, sino la consecuencia de dos ciencias de la psique. Si la Iconología ha llegado a ser una disciplina esencial de la Historiografía del Arte, fue, entre otras cosas, porque la cuestión de los *symbolical values* se basaba en la de los símbolos psíquicos, constituyéndose con ello en una cuestión psicoanalítica. Mientras que los principios de una nueva Sociología del Arte se sumergían generalmente en el ámbito de la tensión política, la psicología, como parte integral de la Historiografía del Arte, se convirtió en su motor más potente. Se vislumbraron algunas posibilidades de solución:

1. En el sector del problema del estilo, en el que por la pérdida de normas estéticas existía una concepción histórica, la «voluntad artística», pero ninguna «teoría» auténtica. Una «psicologización» conduce aquí a nuevas soluciones posibles, entre otras cosas porque la libertad adquirida (al menos en parte) por los términos al desaparecer la norma estética, volvió a cubrirse con una teoría de la psique.

2. La sucesiva pérdida de fe (cristiana) planteó a la Historiografía del Arte el nuevo problema de la «cuestión del contenido». Mientras que a lo largo del siglo XIX la cuestión iconográfica había ido cayendo paulatinamente en el olvido, a partir de S. Freud y C. G. Jung se volvió a descubrir al hombre como bastión de símbolos, con lo que surgieron posibilidades interpretativas en el campo iconológico.

3. Las escisiones del siglo XIX, las desintegraciones, contra las que ya se volvió Dilthey[384] (como fundador de la «psicología holística»), aportaron a la Historiografía del Arte una serie de métodos analíticos, pero ninguna «teoría» nueva. La psicología de la *Gestalt*, parte desgajada de la psicología holística, había de enriquecer a la Historia del Arte con la correlación estructural de las partes y del todo, investigada en el campo de la psique. Se pudieron hacer transferencias a la «obra de arte».

[384] H. SCHADE, *Zur Kunsttheorie W. Diltheys*, *op. cit.*, pp. 83-132.

89

La teoría gestáltica de la psicología, una parte de la llamada teoría holística, adquiriría importancia para el concepto de estructura de la historiografía artística, sobre todo en la teoría de Ch. von Ehrenfels, que viene a decir que hay una «altura» de la forma, dada por el producto de la unidad y la multiplicidad. En el criterio de la unidad de la forma, la Historiografía encontró principios sistemáticos para tratar totalidades, los mismos que entendían la obra de arte como unidad. «La altura y la pureza de la forma son valores para nuestra sensibilidad y deseos humanos —valores en sí, valores inherentes— y, además, valores inherentes muy elevados: quizás, incluso, los más elevados que conocemos. La altura y la pureza de la forma, ¿son también valores en sí?... La respuesta afirmativa a esta pregunta es inmediata»[385]. Si von Ehrenfels sostenía una teoría que, por formalista, hubiera podido resultar devastadora en el campo de la teoría, de las razas, por ejemplo, M. Wertheimer la privó después en gran medida de la carga valorativa, al incluir aún la «buena» forma como meta, pero sobre todo, al introducir «precisión» de esta forma como principio[386]. En el análisis estructural de H. Sedlmayr la teoría gestáltica se hizo esencial para la transformación de la Historia del Arte. Se considera a una «obra de arte» como *Gestalt* y tendente hacia la «altura gestáltica»[387], es decir, como entidades cuyas leyes se pueden intuir en su dirección. «En tanto la obra de arte se comprenda primeramente como totalidad, se encontrará al mismo nivel comparativo que otras totalidades y surgirán típicamente los mismos problemas que para aquéllas»[388]. «El todo de las obras de arte no es una unidad indeferenciada, sino algo estructurado en sí mismo. La obra de arte tiene estructura»[389].

La crítica a Sedlmayr[390] suele ignorar, que éste tomó para la Historiografía del Arte, junto al concepto de la relación de integración, la teoría psicológica del carácter de Ph. Lersch[391], modificada. «Las propiedades de la obra de arte están relacionadas por la interpretación recíproca (integración), es decir, tienen como operadores una relación interna de conjunción o de exclusión. En este contexto de integración se puede

385 L. DITTMANN, *op. cit.*, pp. 154 y ss.
386 M. WERTHEIMER, *Productives Denken*, Frankfurt, 1957, en esp. p. 255, con doc. adic.; cfr. además, L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*, pp. 154 y ss.
387 H. SEDLMAYR, «Kunstwerk und Wahrheit», *op. cit.*, p. 94; «Kunstgeschichte als Wissenschaft», *op. cit.*, pp. 197 y ss.
388 H. SEDLMAYR, «Kunstwerk und Kunstgeschichte», *op. cit.*, p. 92.
389 *Ibid.*, p. 92.
390 L. DITTMANN, *op. cit.*, p. 157.
391 Ph. LERSCH, *Der Aufbau des Charakters* (1938), 2.ª ed., Leipzig, 1942, pp. 32 y siguientes.

comprobar una relación de supra y subordinación de los rasgos singulares aislables: esta relación de orden la denominamos estructura de la obra artística. Gracias a ella la unidad de una obra no es la de una suma, compuesta de partes individuales, sino la de la totalidad, que se descompone en los rasgos diferenciables. Los distintos rasgos adquieren su valencia por su inserción en la totalidad estructurada y se han de comprender a partir de ella»[392].

La idea de una armonía necesaria, de una consonancia y un equilibrio de los distintos rasgos no se debe asociar, por supuesto, al concepto de la estructura total del carácter. El principio formal de la totalidad del carácter admite mejor los hechos de la contradición, de la tensión recíproca y de la confrontación. Aún más, estos hechos sólo son posibles bajo el supuesto de la relación totalizadora de los distintos rasgos. Pues no habría conflicto entre las tendencias de un mismo individuo (obra de arte), si no fueran ''rasgos'' de un carácter unitario. Precisamente su tensión recíproca expresa la unidad en la multiplicidad; sin ella las tendencias podrían ser distintas, pero no podrían significar una contradicción (antagonismo) interna»[393].

El esquema de Sedlmayr de la relación de integración es el siguiente: «Este hecho de la relación de integración opera de un modo peculiar dentro de la formación de conceptos en todas las ciencias que han de tratar con totalidades y, por tanto, también en la Ciencia del Arte. La formación de conceptos se verifica en gran medida por acentuación, no por determinación (delimitación). Muchos conceptos, que aplicamos a una obra de arte concreta, no se deben entender como definiciones que delimiten, marginándolos, ciertos estados a otros, sino como realce de determinados rasgos de un estado complejo.

Sería erróneo ver una falta de claridad y precisión en el hecho de que muchos conceptos de la ciencia artística no se deben entender como delimitación, sino sólo como acentuación, pues sería equivocado pretender trabajar siempre únicamente con términos que establezcan entre sí un límite excluyente estricto. Un concepto puede cumplir muy bien el requisito básico de la claridad y la precisión, sin tener por ello un límite que le sitúe en el espacio lógico»[394].

La teoría psicológica de la *Gestalt*, continuada como teoría de la constitución del carácter humano, proporcionó un concepto que permite la analogía entre el hombre y la «obra de arte». El «análisis es-

392 H. SEDLMAYR, «Kunstwerk und Kunstgeschichte», *op. cit.*, pp. 92 y ss.
393 *Ibid.*, p. 93.
394 *Ibid.*, p. 93.

tructural» investiga las analogías de la «obra de arte» con el hombre. Precisamente por ello evita (en H. Sedlmayr) las psicologizaciones.

De la misma «nueva escuela vienesa de Historia del Arte», con E. Gombrich, también discípulo de J. von Schlosser, surgió una teoría de la Historia del Arte como teoría psicológica de la historia de la percepción, esto es, de la confrontación de la capacidad receptiva, el objeto y la reproducción. Si el análisis estructural toma de la psicología métodos para la contemplación de objetos, para establecer un método analítico por un procedimiento analógico («obra artística»-psique), una Historiografía y Teoría del Arte orientada por la psicología de la percepción busca su fundamento en el extenso campo de las posibilidades expresivas, perceptivas y en la formación de símbolos que este campo posibilita. *Arte e ilusión* (como título de un libro) señala el problema: cómo sería explicable la producción de formas en el campo de las Artes Plásticas, en el campo de tensión entre el objeto y la representación, el Arte y el hombre.

La teoría de la percepción remite cuestiones, de las que ya se ocupó la crítica del estilo (Wölfflin, Riegl), cuestiones sobre la posibilidad del cambio de la visión y, con ello, de la configuración, a causas y posibilidades dadas en el psiquismo humano. «Sé muy bien que este largo y fatigoso camino por el laberinto de la teoría de la percepción... plantea grandes exigencias. Pero tengo la firme convicción de que podemos esperar aproximarnos a estas cosas fundamentales y decir algo razonable sobre ellas, sólo cuando se haya logrado un poco de claridad sobre los fundamentos. Me reafirma en esta convicción un pasaje del tratado *Psychoanalytic Explorations in Art...* de mi... mentor Ernst Kris... Ya hace tiempo llegamos a la convicción de que el arte no se crea en el espacio vacío, de que ningún artista es independiente de los predecesores y modelos y de que pertenece, en igual medida que el filósofo o el naturalista, a una tradición y trabaja en un círculo de problemas determinados y estructurados... Sin embargo, el psicoanálisis no ha aportado mucho, hasta ahora, para la comprensión de este sistema de relaciones; aún no existe una psicología de los estilos artísticos»[395].

Tras el relato de una anécdota (de chinos que no podían dibujar absolutamente nada bajo condiciones y exigencias occidentales) se sigue leyendo en Gombrich: «Repentinamente comprendemos de qué viene el que el arte tenga una historia y por qué los artistas han de tener un estilo, adecuado a la tarea que se les plantea»[396]. E: «Igual que

[395] E. H. GOMBRICH, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Colonia, 1967, p. 49.
[396] *Ibid.*, p. 107.

cualquier técnica, también cualquier estilo presupone una actitud muy particular, en virtud de la cual el artista extrae del mundo que le rodea aquellos rasgos que puede representar. Pintar es un enfrentamiento activo con el mundo y de este modo el artista antes ve lo que pinta, que pinta lo que ve»[397].

El intercambio continuamente variable entre «ilusión» e «ilusión» (*Art and Illusion*) se investiga en el mecanismo de las percepciones y de las posibilidades de reproducción, como un proceso de cambio en los hábitos visuales expresivos y receptivos del hombre. La realidad y la ilusión son los polos entre los cuales se produce el «Arte» (mejor dicho, se producen «imágenes»; significativamente, aún no existe una psicología de la arquitectura).

La historia de los estilos puede surgir también, y no en última instancia, de la psicología de la percepción aplicada a la historia del arte (en el sentido de Gombrich). «No niego que los artistas son sólo personas... Pero la idea de que una pintura pudiera alguna vez reproducir por sí misma directa e inmediatamente una impresión sensorial o una vivencia emocional, no sólo la considero falsa, sino, además, justamente como una herejía. Pues la comunicación de persona a persona sólo es posible a través de símbolos, es decir, requiere un lenguaje; cuanto más rico, diverso y flexible sea éste, mayor será la posibilidad de lograr un entendimiento»[398]. Aun cuando no se admita esta última frase, respecto a las fases tempranas del arte, por ejemplo, se advertirá que, a través de la psicología, también resultaba descriptible el carácter lingüístico del «Arte» (igual que en Weidlé) —como fundamento del estilo y variación de las posibilidades expresivas.

La aportación de la psicología de la percepción a la Historiografía del Arte estriba así en una fundamentación del concepto de estilo a través de aclaraciones dentro del contexto formado por el arte, la expresión y la ilusión. De la «voluntad artística» ha resultado una «voluntad de conducta». La teoría de Hildebrand de la forma y el estilo (importante para Wölfflin y para Riegl) surgió ante las cuestiones que un artista formuló a la historia de los estilos desde una vertiente psicológica: «Al imaginarnos la causa de un fenómeno y concebirla, por ello, bien como consecuencia de un motor anímico —como acción— o bien de una función mecánica, o bien de una determinación orgánica y material, es como si pusiéramos tras el hecho del fenómeno un pasado y un futuro, o un efecto permanente. Éstos brotan entonces en lo imaginado y se incluyen, por así decir, en el fenómeno»[399]. El pensa-

[397] *Ibid.*, p. 107.
[398] *Ibid.*, p. 426.
[399] A. v. HILDEBRAND, *Das Problem der Form...*, p. 39.

94

miento de Hildebrand es genial, porque en él no sólo se introduce la forma y la expresión, sino sobre todo el tiempo, en una teoría que habría de convertirse en teoría de la historia del Arte. Se perfila un concepto del arte de procedencia psicológica.

Las «expectativas», marcadas por «modelos», hacen surgir imágenes. Aquí se puede incluir la cuestión de la imagen y: «que concretamente las mismas imágenes, pertenecen a las cosas más importantes que podamos ver representar en imágenes[400]. La consecuencia: «La representación no pasa ante lo representado sin dejar rastro»[401]. La psicología de la percepción en la historia del Arte tiene aquí su principal cometido: introduce al mundo y al receptor en la «obra de arte», evidencia los mecanismos de la percepción y con ello, también, forma parte de una explicación del arte. En Gombrich el problema de la ilusión es un principio artístico, al actuar como sugestión[402] en el ámbito de la percepción. La cuestión del estilo es la de la capacidad de cambio en la percepción. Los «significados múltiples», o sea, los efectos más diversos de los objetos y de la actitud hacia ellos, crean estilo.

El ejemplo de la contemplación de un color, en relación con la psicología del modo de acción y la función de la imagen, como se encuentra por primera vez en von Allesch[403], muestra otras posibilidades. Una ciencia empírica con posibilidades experimentales ayuda a otra ciencia empírica, la historiografía del arte, a reconocer condiciones históricas en condiciones básicas de la psique.

Los métodos psicoanalíticos han aportado poco hasta ahora al arte figurativo[404]. Aquí pasaremos por alto la estrecha relación entre el psicoanálisis y la teoría surrealista. Los ensayos de S. Freud como intérprete de arte (en el *Moisés* de Miguel Ángel[405]), son de una sospechosa abstracción, pues Freud eludía en lo posible la cuestión artística, quizá porque quería evitar el cortocircuito de interpretación onírica-interpretación artística. Gombrich[406] afirma que para Freud la forma no era

[400] E. H. GOMBRICH, *Kunst und Illusion*, *op. cit.*, p. 267.

[401] *Ibid.*, p. 269.

[402] *Ibid.*, pp. 209 y ss.; del mismo, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the theory of art*, Londres-Nueva York, 1963, 2.ª ed., 1971, pp. 6 y ss.

[403] G. J. v. ALLESCH, «Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben», en: *Psychologische Forschung. Zeitschrift fur Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, t. 6, Berlín, 1925, pp. 1-91; además, H. SEDLMAYR, en: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, IV, 1931-1932, pp. 214-224.

[404] Cfr. E. GROMBRICH, *Kunst und Illusion*, *op. cit.*, p. 267, según E. KRIS, *Psychoanalytic explorations in art*, Nueva York-Londres, 1952, p. 21.

[405] S. FREUD, «Der Moses des Michelangelo», en: S. FREUD, *Studienausgabe*, t. 10, «Bildende Kunst und Literatur», Frankfurt/Main, 1969, pp. 195-225.

[406] E. H. GROMBRICH, «Freud's aesthetics», en: *Encounter*, enero, 1966, pp. 30-40,

más que una envoltura para el contenido inconsciente y señala acertadamente (como Spector[407]) que en Freud no hay ninguna definición de las relaciones entre la forma y el contenido. No existe aún ninguna teoría, ni desde el punto de vista de la obra de arte ni desde el de la Historia del Arte, de que el sueño habría de adecuarse a la realidad antes de poder convertirse en obra de arte, que la envoltura determinaría al contenido, de modo que sólo resultan comunicables los contenidos inconscientes, que se adapten a la realidad de una estructura formal[408]. De hecho la Historiografía de la Cultura, con la definición de «homo ludens» por Huizinga[409], ha aportado más a la Historiografía del Arte que los intentos de Freud, pues ahí se incluían también aspectos antropológicos*.

Por desgracia, el objeto de la reflexión de Freud y sus sucesores fue en gran medida el mecanismo de la formación del arte y no el problema de la percepción. «De este modo el análisis de la condensación y ahorro de la energía psíquica como vía para lograr placer [se] amplía[410] en la descripción de un "ahorro perceptivo", que es cuantitativo en la medida en que nuestro bienestar al percibir una obra de arte produce, y es cualitativa en tanto que en la apreciación participamos de la simbolización infantil y primitiva del artista. Se comprende que estas formulaciones apenas sirven mejor que las de Freud, para hacernos más inteligibles los densos y complejísimos actos de la creación y la comprensión artísticas»[411].

Libros como *Die Psychologie der Kunst*[412], de Malraux, *Versuch einer psychologischen Kunstlehre*[413], de Deri, apenas han aportado algo a la cuestión propia de la psicología del arte, pues se trata de una psicología estética del arte en el sentido de que éste tiene «alma». Es significativo que E. Gombrich haya polemizado contra Malraux, porque para él (Gombrich) hay constantes psíquicas que permiten no sólo

citado según J. SPECTOR, *Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst*, Munich, 1973, pp. 127 y ss.

[407] J. J. SPECTOR, *op. cit.*, pp. 127 y ss.

[408] E. H. GROMBRICH, «Freud's aesthetics», en: *Encounter*, enero de 1966, pp. 30-40, cit. según J. J. SPECTOR, p. 128.

[409] J. HUIZINGA, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburgo, 1956.

* Ver *infra*, el epígrafe «Aspectos antropológicos».

[410] J. WEISS, «A pschychological theorie of formal beauty», en: *Psychoanalytic Quartely*, 16, 1947, pp. 391-400.

[411] J. J. SPECTOR, *Freud und die Ästhetik*, *op. cit.*, p. 126.

[412] A. MALRAUX, *Psychologie der Kunst*, *op cit.*

[413] M. DERI, *Versuch einer psychologischen Kunstlehre*, Stuttgart, 1912; del mismo, *Die Malerei im 19. Jh. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, 2 t., Berlín, 1923.

incluir obras del pasado en un museo originario, sino también comprenderlas[414].

La torre de marfil de la teoría estética del arte de Malraux se designa de hecho, injustamente, como psicología. Injustamente, porque en ella faltan tanto el empirismo como el histórico. Aquí se enfoca el aspecto antropológico.

ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS

«La Antropología es la ciencia del hombre. Tras el uso y la difusión de la palabra, hoy bastante generalizada, hay una importante tendencia histórica, a la que hemos de remitirnos... Fuera de las religiones, en las ciencias en general, y también en la filosofía, el hombre se convierte directamente en tema central...»[415].

Aun a principios del siglo XIX se planteaba de continuo la cuestión acerca del descubrimiento del arte por el hombre, y se respondía generalmente con un «mito» con las historias de la cabaña ancestral de Vitruvio, la «invención del dibujo» a partir de la silueta, de la sombra o de la formación del capitel corintio a partir del cesto de acantos. Sólo la teoría «materialista» de la historia del arte de G. Semper no admite ya este principio mitológico, y aun así está llena de elementos criptomitológicos, a los que corresponde la idea de que arte se origina en el «metabolismo». No es casual que Semper, cuya teoría giraba en torno a la cuestión de la praxis artística, hubiera llegado a la pregunta acerca de la función del «Arte» en la civilización. Su conferencia de Londres de 1853, «Architecture and Civilization»[416], fundamentaba el «estilo» en las condiciones sociales y religiosas de los pueblos. Se ha transferido a la Historia del Arte una teoría evolucionista de las ciencias naturales y casi se puede hablar de un darwinismo en historia del arte, que se remite, entre otras cosas, a la *Historia general de la cultura de la Humanidad*[417], de G. F. Klemm,

[414] E. H. GROMBRICH, «André Malraux and the crisis of expresionism», en: *The Burlington Magazine*, XCIV, dic., 1954, recogido en: E. H. GOMBRICH, *Meditations on a Hobby Horse...*, pp. 78-85.

[415] A. GEHLEN, «Zur Geschichte der Anthropologie» (1957), en: *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, Hamburgo, 1947, p. 7.

[416] *Architecture and civilization*, conferencia, Londres, 1853.

[417] G. F. KLEMM, *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit. Nach den besten Quellen bearbeitet und mit xylographischen Abbildungen der verschiedenen Nationalphysiognomien, Geräte, Waffen, Trachten, Kunstrprodukte usw. versehen*, 10 t., Leipzig, 1843-1852.

La reacción no se hizo esperar. La crítica de A. Riegl a Semper parte de un formalismo riguroso, que pretende describir la evolución artística exclusivamente por el movimiento formal.

Hubo algunos descubrimientos posteriores, cuya importancia sólo es comparable a la de los realizados por las Ciencias Naturales. La Historiografía del Arte se conmovió profundamente ante la posible policromía de la Arquitectura griega[418]. La abstracción «incolora», *el* Ideal, parecía tatuada por su decoración arcaica, y así se recuperó lo arcaico como estado temprano en la Historia. En 1879 fueron descubiertos los bisontes pintados en el techo de la cueva de Altamira, de los que, durante largo tiempo no se quiso creer que hubieran sido pintados en la Era Glacial. Se derrumbaron antiguas ideas sobre la evolución del Arte.

Cuando (en la misma época aproximadamente) resultó cuestionable la fundamentación estética del «Arte» (sobre todo en K. Fiedler*), se ofreció como ámbito de la Historiografía del Arte una Antropología Cultural general[419], en la que se integraba también la Sociología del Arte; había, sin embargo, algún que otro obstáculo para una Antropología de la Historia del Arte y para una Historiografía antropológica del Arte: la cuestión de los orígenes es más difícil de responder que nunca. La «Historia del Arte» de la Prehistoria ha aportado mucho a la Antropología, pero, inversamente, ésta poco pudo aportar a la Historiografía del Arte, que prefirió operar con el concepto apenas definido de una historia del espíritu, que desarrollar un sistema conceptual que pudiera equipararse tanto a la Antropología natural como a la filosófica. En ello hay aspectos de una Antropología *histórica* del Arte; por otro lado, un ampuloso aparato terminológico en el campo de la Antropología, la Etnología y la Sociología, no puede encubrir (desde el punto de vista de la Historia del Arte) la ausencia de una sola teoría del origen del Arte, habiendo únicamente teorías artísticas, estéticas, crítica de Arte.

[418] A. Ch. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, etc.*, París, 1814; J. J. HITTORF, *De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution du temple d'Empédocle*, Annali dell'Istituto, 1830; G. SEMPER, *Vorläufige Bermekungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona, 1834; reed. en: G. SEMPER, *Kleine Schriften*, ed. de M. y H. Semper, Berlín-Stuttgart, 1884; para la bibliografía actual sobre la discusión de la policromía, ver la Bibliografía de P. REUTERSWÄRD, *Studien der Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*, Stockholm, 1960, pp. 9-27.

* Véase *supra* «Historiografía del Arte y Estética».

[419] W. PERPEET, *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*, Friburgo-Munich, 1970, pp. 10, 190 y ss.

93

La teoría de la esencia del hombre y su «posición en el Cosmos» (Scheler) halla en esta creación humana, el arte figurativo, uno de los más importantes documentos de la historia de la Humanidad, como manifestación de su evolución y su teleología. La posibilidad, inaudita, de que existan no sólo vestigios materiales como testimonios de hombres anteriores, sino testimonios de su pensamiento y de su intención de ingresar en el tiempo, es un punto antropológico central continuamente citado, pero que apenas ha tenido consecuencias ni para la Historiografía del Arte ni para la Antropología social.

De hecho la historia de los estilos no puede hacer ninguna aportación antropológica. Si su incógnita gira continuamente en torno al fundamento del estilo, se convertirá en una interrogante sobre el cambio de los hábitos visuales. El estilo es aquí la variación de las posibilidades expresivas, no teniendo en cuenta lo auténticamente histórico del «Arte».

Cuando A. Gehlen habla de las «connotaciones», aquello que le corresponde a la obra de arte como algo consabido[420], cuando, mucho antes, Hildebrand hablaba ya del «pasado y futuro»[421] en la «obra de arte», o cuando Panofsky hablaba de tradiciones iconográficas, se referían todos ellos al fenómeno de que las obras del arte figurativo operan de algún modo en el tiempo y hacia el origen.

¿Qué puede proporcionar una Antropología histórico-artística? En principio se trata de que (desde el punto de vista de la Historiografía del Arte) el fenómeno del arte occidental se sitúe en un campo más amplio, en la Historiografía humana de hacer «Arte». En esta capacidad parece existir algo no menos importante que la facultad humana de pensar. Categorías como «impulso configurativo», «impulso formativo», etc., precedentes generalmente del campo de la Etnología, son apropiadas para mostrar el fenómeno humano del «Arte» como una posibilidad básica y, por tanto, una esencialidad del hombre. Vuelve a surgir el problema histórico primario, que un antropólogo describió así: «¿Qué objetivo persiguen ambas disciplinas (la Etnografía y la Historiografía)? ¿El restablecimiento de lo pasado o de lo que ocurre en la sociedad investigada? Afirmar ésto supondría olvidar que en ambos casos se tratan sistemas de ideas que se configuran de diversas maneras para cada miembro del grupo y, que, todos juntos, son diferentes de las ideas del investigador. La mejor investigación etnográfica nunca

[420] Cfr. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/Main-Bonn, 1960; 2.ª ed. ampl., Frankfurt/Main-Bonn, 1965.

[421] A. v. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 10.ª ed., Baden-Baden/Estrasburgo, 1961, p. 39.

convertirá al lector en un indígena. La Revolución de 1789, tal como la haya vivido un aristócrata, no es el mismo fenómeno que la Revolución de 1789 vista por un *sansculotte*, y ni la una ni la otra corresponderá nunca a la Revolución de 1789 como la imaginaron más tarde un Michelet o un Taine. Todo lo que pueden hacer el historiador y el etnógrafo y todo lo que se puede esperar de ellos, consiste en ampliar una experiencia particular a las dimensiones de una experiencia general o más general, que así resulte asequible como *experiencia* a personas de otro país o de otra época»[422].

La «experiencia más general» es la formulación más bien burda de que las experiencias (como Historia, véase Hegel) son transposiciones a lo general. Con ésto se incide también en la cuestión de la «totalidad».

La cuestión antropológica de la Historia del Arte se puede reducir (*grosso modo*), en cuanto a sus objetivos, a tres cuestiones:

1) La cuestión de la totalidad,
2) La cuestión de la división y diferenciación y,
3) La cuestión del origen de la cultura.

Respecto a 1): «... El objetivo de la antropología es la totalidad. Considera la vida social como un sistema, en el que todos los aspectos están orgánicamente ligados. Admite abiertamente que, para profundizar en el conocimiento de algunos tipos de fenómenos, es imprescindible fragmentar una unidad, como hace el psicólogo social, el jurista, el economista y el político teórico... Cuando el antropólogo intenta construir modelos, lo hace siempre pensando en y con vistas a una forma general, que espera encontrar para las diversas manifestaciones de la vida social. Esta tendencia se encuentra tanto en el concepto introducido por M. Mauss del «fait social total» como en el del «pattern», cuya importancia ha crecido a lo largo de los últimos años en la antropología anglosajona»[423].

Respecto a 2): Igual que la Historiografía del Arte, también la Antropología general tiene divisiones de los «conceptos fundamentales». G. Kaschnitz von Weinberg, con su fundamentación del arte antiguo en capacidades básicas de comportamiento de la persona, se aproximó mucho a una fundamentación antropológica del arte. La Historiografía del Arte más reciente, con sus delimitaciones de estilos, tiende a incluir sus resultados en la cuestión de las «razas» o de las

[422] C. Lévi-Strauss, *Strukturale Anthropologie*, Frankfurt, 1967, pp. 30 y ss. [Hay edición española.]

[423] *Ibid.*, pp. 390 y ss.

nacionalidades, es decir, a ver en el «Arte» un documento antropológico. Sin embargo, está muy difundida la creencia de que "en última instancia" todo acontecimiento histórico emanaría del juego recíproco entre "cualidades raciales" innatas. En lugar de las meras descripciones acríticas de "caracteres étnicos", surgió la elaboración, aún más acrítica de "teorías sociales" sobre un fundamento "natural".» La crítica de M. Weber aún se queda corta, si se considera el fracaso de la Historiografía del Arte en esta cuestión.

Respecto a 3): Las culturas primitivas proporcionan a la Antropología «modelos» de la formación de los modos de existencia humana. Aquí, el investigador del siglo XX observa con lupa la formación de mitos, tabúes, religión animista, etc. —pero hasta ahora no ha podido aclararse de este modo el origen del «Arte». Sobre todo, porque su formación no va de lo primitivo a lo civilizado, de un tatuaje maorí al «Juicio Final» de Miguel Ángel. Las pinturas rupestres de la Edad de Piedra representan a este respecto un obstáculo para erigir tales modelos evolutivos.

¿Será conveniente el pesimismo respecto a una Historiografía del Arte como Antropología Cultural? En cualquier caso, ésta podría integrar la Historiografía del Arte sociológica y la psicológica.

5

FINES Y POSIBILIDADES DE UNA FUTURA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

«El sueño de la Historia del Arte como rectora de las modernas ciencias del espíritu (Heidrich)»[424], ha resultado ser alguna vez más que un sueño, sin que esta afirmación proceda de una arrogancia gremial. El panorama de su teoría del método, que H. Sedlmayr[425] escribió en 1958, refleja aún el pasado esplendor de una ciencia, que realmente tuvo un puesto especial entre las disciplinas de las ciencias del espíritu. Lo de menos es que su objeto fuera uno muy especial. Si en la primera mitad de nuestro siglo la Historiografía del Arte fue guía de las ciencias filosóficas, lo fue, entre otras cosas, porque no pudo progresar en la constelación de un campo de una índole especial. Una Historiografía de procedencia fundamentalmente hegeliana, provista de un concepto estético dialéctico y con un concepto muy elevado de la «obra de arte» como monumento, quedaba, precisamente en la Historiografía del Arte, dentro del marco inductivo determinado por unas posibilidades de pensamiento completamente nuevas: el de la psicología, con nuevas teorías de percepción y de la expresión. Se pudo intentar hallar explicaciones de la «obra de arte» en dimensiones nuevas. Cuando estos métodos empíricos fundamentales penetraron en el sistema dialéctico de la historia, el matraz de la Historia del espíritu rompió a hervir inevitablemente.

K. Fiedler nació en 1841, F. Nietzsche en 1844, S. Freud en 1856 y A. Riegl en 1858. Los nombres por sí solos podrían ilustrar de qué se trata: el enfrentamiento del sistema idealista con la ciencia natural

[424] E. HEIDRICH, cit. por H. SEDLMAYR, «Kunstgeschichte als Wissenschaft», *op. cit.*, página 199.

[425] H. SEDLMAYR, *ibid.*, pp. 199 y ss.

95

del hombre. A. Schmarsow, nacido en 1853 y H. Wölfflin, nacido en 1864, justificarían, junto con Riegl, la historia de los estilos como consecuencia de un proceso histórico científico. La Historia abstracta de los estilos intentaba, por un lado, una descripción histórica tradicional y, por otro, describir las posibilidades colectivas de expresión según sus cambios, precisamente como cambios de la relación del hombre con el mundo y el ultramundo. En 1881 nació H. Jantzen, en 1892 Panofsky y en 1896 H. Sedlmayr.

Sea en una Historiografía del Arte de observancia más fenomenológica (influencia de Husserl sobre Jantzen), sea partiendo de un concepto de símbolo en gran medida historicista o de la dicotomía humana entre lo individual y lo general (absoluto) —por vías diversas, pero análogas, aquí se intenta definir en conjunto la obra singular, o sea, establecer la conexión trascendental de las estructuras de lo individual. «La norma —no norma de convención, sino de la esencia— reintroducida en la Historia del Arte exime a ésta de su papel de ser el canto fúnebre de un pasado muerto»[426]. La interpretación de la obra de Arte singular y su inserción en un sistema normativo (radicado en la psicología o en la teología, indiferentemente) es, de momento, el último paso de la nueva Historiografía del Arte. Se vio acompañado por la euforia de los años veinte y treinta, los «años dorados» de la Historia del Arte. La emigración de una gran parte de los historiadores de Arte alemanes o austríacos supuso en principio, externamente, que las grandes ideas de la Historia del Arte de esta época fueron llevadas a otros países. La guerra marcó entonces la fecha del final de esta euforia. Igual que en todas partes, también en la Historiografía del Arte la aparente prosperidad de los «años cincuenta» veló el hecho de que, aun con todo el crecimiento del pensamiento y el refinamiento de los métodos, la ciencia se estancaba. El estancamiento se ha de interpretar siempre como algo negativo. Todo método científico conlleva un elemento conservador; la reflexión sobre su rigor. Pero la Historiografía del Arte (como ciencia histórica) tiende a un conservadurismo de un género particular. La denominación oficial de «restaurador» recuerda a la terminología de la antigua Roma. La misma concepción constructiva de la obra de arte singular y de la Historia (véase Sedlmayr) alberga el riesgo del estancamiento: la conservación (de la obra, de la individualidad, etc.) puede engendrar tanto alimentos ultracongelados como la conservación y la congelación de las posibilidades del pensamiento histórico.

El arúspice de la Historia del Arte tiene la inestimable misión de

[426] *Ibid.*, p. 200.

interpretar las entrañas, la constitución de toda una ciencia. El futuro de los métodos sólo se da en un proceso, y actualmente tal proceso se ve sólo de un modo difuso en la Historiografía del Arte. ¿En qué dirección discurre? Los cometidos más importantes de la disciplina fueron hasta ahora (en los «años dorados» de entreguerras):

La interpretación de la obra artística singular y del contexto histórico,
de lo artístico como expresión,
de la relación entre la psique y la obra,
de las estructuras de los individualismos y decursos.

Sin embargo, cuando no sólo la ciencia, sino también la sociedad definieron incógnitas, se mostró que la Historiografía del Arte, antes muy progresista, apenas había respondido a las cuestiones que le formulaba la sociedad: acerca del sentido de la conservación de obras de la Historia del Arte y acerca del sentido de la presentación de «obras de arte», por ejemplo. Estas cuestiones son parte de otra, más importante, acerca de la importancia que la obra y la Historia tienen para nosotros, y, más allá de nosotros, para el futuro (respecto al cual el historiador del Arte es un conservador).

La interpretación única tras la Historia de los estilos y el establecimiento de los conceptos fundamentales, era considerada como *la* misión por excelencia de la Historia del Arte. De este modo, el análisis de H. Sedlmayr de la fachada de la Karlskirche de Viena hizo historia en la Historia del Arte. Pero la respuesta a la pregunta acerca del sentido estructural de una tal obra y de su significado histórico, no tuvo efecto hasta el punto de poder evitar que hace algunos años se destruyera el antespacio de ella, que pertenecía a su contexto. ¿No bastaron aquí los argumentos o es que no llegaron? ¿También es culpable la Historiografía del Arte del aislamiento e ignorancia que sus pensamientos hallan en la sociedad?

¿Qué ocurre cuando, por ejemplo, el establishment «conservador» secciona sin escrúpulos los antiguos tejidos urbanos de las ciudades, e inversamente, como ocurrió (en Munich), estudiantes «progresistas» hubieron de defender la conservación de fachadas hacia 1870 (documentos de la burguesía, por tanto), lo que se logró con éxito?

Obras de las más diversas tendencias, condiciones, sentidos históricos, aun estando hechas para la Historia, se liberan de estas tendencias y sentidos, para convertirse en algo diferente, para lo que surgen también otros receptores. Tanto si la Villa Maser fue o no símbolo de poder de un patricio veneciano, el castillo de Neuschwanstein el sueño de un rey invertido y demente, la Karlskirche de Viena documento de

una simbología imperial cristiana —esta parte tan indispensable de las obras, el destino histórico como núcleo de las obras y de la Historiografía del Arte— pronto se ve envuelta por un concepto con un nuevo valor propio.

A veces se han destruido imágenes o edificios, para suprimir un mal recuerdo y, con ello, una posible acción de las obras sobre los supervivientes (es sorprendente, por cierto, que en 1945 se destruyeran tan pocos edificios de Hitler). Conmueve observar cómo la población y los guías turísticos oficiales de la República Democrática Alemana se enorgullecen de «su» Sanssouci o del Zwinger de Dresden y, entre obligadas invectivas sobre Federico el Grande o Augusto el Fuerte, cuentan de la restauración, que la belleza de las obras no es, en definitiva, mérito de los potentados, sino del pueblo.

A la vez, la reducción a una vaga «obra de arte» puede convertir a ésta, como «antigüedad», en una mercancía, con cuyo precio se comercia. La edad encarece a tales «obras de arte», igual que el nombre y la «calidad», pero también las mercantiliza. Esto significa que pueden tasarse y, con ello, adquirirse en su valor comercial. El chiste de la venta de San Pedro de Roma a un norteamericano es agudo, al fin y al cabo, pero nada divertido, porque en él se ve que, en cualquier «obra de arte», su valor artístico se puede estimar comercialmente ante una posible tasación. Y lo que me pertenece, puedo romperlo y sustituirlo por otra cosa. A ello se ha llegado, paradójicamente, porque existe la «obra de arte».

Se evidencia una paradoja. Precisamente el que una obra pase a ser «Arte», puede convertirla en antigüedad, pero a su vez es el valor de la edad el que la hace valiosa, la dimensión histórica (recuerdo, etc.) se asocia a los valores estéticos. Precisamente en este punto y ante este hecho el receptor actual, es decir, un público tan anónimo como ávido de formación y expuesto a las manipulaciones de la opinión, se encuentra indefenso. Y la Historiografía del Arte ha fracasado al respecto en gran medida, porque:

1) Totalmente ocupada con la obra y con la Historia, olvidó al receptor. Aun en Vasari éste está definido e interpolado como receptor tanto de «Arte» como de Historiografía del Arte. En Wölfflin el receptor es el público culto indefinido y la misma Historiografía. Una de las misiones de una futura Historiografía del Arte habrá de ser la de incluir al receptor en una auténtica (lo será cuando así se haga) estructura sociológica con eficacia histórica, que consiste en que se tome en serio también a este receptor de «Arte» y de Historiografía. Esto sólo significa que tenga el derecho a que el historiador de Arte le comprenda tanto como a la obra, pues a él va dirigida la Historia.

2) Aún está poco investigado el mecanismo de la transformación de la obra en «obra de arte», o sea, el ingreso en el tiempo. Bajo la reconstructibilidad absoluta sólo se vio, generalmente, este único lado de la historia, no aquél en el que la vigencia de la obra varía continuamente. Para ello hay que convertir el aspecto restaurador de la Historiografía del Arte en ciencia social.

Las obras de las Artes Plásticas siempre buscan nuevos receptores, adentrándose en la historia. La Historiografía historicista del Arte se ha situado generalmente entre el objeto y el receptor, porque localizaba a este objeto en el pasado y le ponía una envoltura estética.

Se perfila una gran tarea: investigar las modalidades en las que lo histórico se hace estético, para dominar así históricamente esta estetización. Aún no se ha definido nunca el «valor de la edad» como valor estético, un problema básico de la Historiografía del Arte.

Esto debería constituir, entre otras cosas, una cuestión psicológica, asentada, sin embargo, también en el ámbito sociológico, pues no sólo se pregunta qué es lo que da vida al pasado de un receptor, sino qué consecuencias tiene una tal posibilidad de la penetración del pasado en nuestra época. La cuestión antropológica, la relativa a lo humano en el «Arte» y en la Historia del Arte, puede constituir una constante, a modo de columna vertebral de un cuerpo, que puede variar, pero que es un ente constituido por el tiempo y por la formación de lo único en este tiempo.

Hasta ahora casi nunca se ha considerado el concepto del tiempo como centro de la Historiografía del Arte, aunque lo es. El pasado se abre como conquista histórica y en tal apertura se convierte en futuro, aunque sea únicamente cuando hay portadores capaces de trasladar lo pasado al futuro. Se evidencia la función de tránsito en la ciencia. En Psicología está constituida por la posibilidad de dominar el pasado al reconocerlo en su dimensión futura. En Sociología consiste en asumir cognitivamente y en transformar, a la vez, las posibilidades estructurales de la sociedad como institución y como misión y carga. En la Antropología es la posibilidad de determinar el origen del hombre y su teleología. Se trata, por tanto, de transferir el pasado al futuro.

¿Para qué y con qué fin estudiamos y practicamos la Historiografía del Arte? La pregunta es fácil de plantear y difícil de responder. Entre otras cosas porque entre sus objetos figuran una «teología monumental»[427]. Monumental se refiere aquí a la memoria en el monumento, que perdurará como algo hecho, como institución y como obra, y que «contiene tiempo». Teología ya no significa aquí simplemente ver-

[427] F. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha, 1867.

97

dad de fe (cristiana), sino la posibilidad de la trascendencia, algo que sólo así se manifiesta a través de lo monumental. El Cielo y la Tierra sólo se dan en este juego recíproco entre la realidad y lo imaginario, convertidos en objeto por el «Arte». Entre ellos nos movemos en la Historia.



BIBLIOGRAFÍA

*La bibliografía se divide según el orden de los capítulos. Cada obra se cita en sucesión cronológica, por el año de aparición. Los títulos con * contienen bibliografías adicionales.*

«SOBRE» Y «BAJO» LA «OBRA DE ARTE». ARTE POPULAR Y TÉCNICA

Arte popular

A. RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlín, 1894.

R. FORRER, *Von alter und ältester Bauernkunst*, Esslingen, 1906, («Führer zur Kunst», 5).

H. Th. BOSSERT, *Volkskunst in Europa*, Berlín, 1926.

A. HABERLANDT, «Begriff und Wesen der Volkskunst», en: *Von Wesen dar Volkskunst. Jahrbuch für historische Volkskunde*, 2, Berlín, 1926, pp. 20-32.

K. HAHM, *Deutsche Volkskunst*, Berlín, 1928.

H. KARLINGER, *Deutsche Volkskunst*, tomo complementario de la *Propyläen- Kunstgeschichte*, Berlín, 1938.

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, *Die deutsche Volskunst und ihre Beziehungen zur germanischen Vorzeit*, en: «Meyers Kleine Handbcher», 15-16, Leipzig, 1938.

W. PASSARGE, «Probleme der Volkskunst», en: *Das Werk des Künstlers. Kunstgeschichtliche Zweimonatschrift*, I, 1939-1940, pp. 333-361.

B. DENEKE, «Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewrbe, en: *Zeitschrift für Volkskunde*, 60, 1964, pp. 168-201.

J. TELLER, *Karl Marx und Friedrich-Engels zu Fragen des künstlerischen Volkschaffens*, inédito, Berlín, 1967.

B. DENEKE, «Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900», en: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1968, pp. 140-161.

R. WILDHABER, «Zur Begriffsbestimmung der Volkskunst», en: *Volksüberlieferung. Festschrift für K. Ranke*, Göttingen, 1968, pp. 473-478.

*L. KRISS-RETTENBECK, «Was ist Volkskunst?», en: *Zeitschrift für Volskunde*, 68, 1972, páginas 1-19.

H. SCHWEDT, «Zur Geschichte des Problems "Volkskunst"», en: *Zeitschrift für Volkskunde,* 65, 1969, pp. 169-182.

G. RITZ, «Eigengesetzlichkeit in der Volkskunst. Zur Bestimmung ihrer materialen und formalen Erscheinung», en: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde,* 1969-1971, páginas 176-191.

*E. SCHWEDT, «Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuinterpretierung der Volkskunstforschung», en: *Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde,* ed. H. Bausinger, t. 28, Tübingen, 1970.

K. BEITL y R. BEITL, *Wörterbuch der deutschen Volkskunde,* compilado por O. Erich y R. Beitl, 3.ª ed., Stuttgart, 1974.

Técnica

P. FRANCASTEL, «Technique et arts», en: *Revue de Synthèse,* 73, 1953, pp. 89-120.

M. HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik», en: *Gestalt und Gedanke,* 3.ª ed., Munich, 1954, pp. 70-108.

Die Künste im technischen Zeitalter, Vortragsreihe veranstaltet von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste im November 1953, 3.ª ed., en: *Gestalt und Gedanke,* Munich, 1954.

L. MUMFORD, *Kunst und Technik,* Stuttgart, 1959.

K. LANKHEIT, *Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik,* Karlsruhe, 1966, Rektoratsrede, 4-12-1965.

W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbakeit* (1936), 4.ª ed., Frankfurt/Main, 1970. [Ed. española: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos interrumpidos,* I, Madrid, 1973, pp. 15-57.]

HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE Y ESTÉTICA

TH. VISCHER, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* 6 t. (1847-1858), 2.ª ed., Munich, 1922-1923.

M. DESSOIR, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906), 2.ª ed., Stuttgart, 1923.

E. V. HARTMANN, *Ästhetik,* ed. de R. Müller-Freienfelds, 2 t., 2.ª ed., Leipzig, 1924.

P. FRANKL, «Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften», en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 21, 1927.

E. UTITZ, *Geschichte der Ästhetik,* Berlín, 1932.

A. BAEUMLER, en: *Handbuch der Philosophie,* parte I: «Die Grunddisziplinen», Munich-Berlín, 1934, pp. 3-99, entrada «Ästhetik».

E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale,* 3 t., Brujas, 1946.

W. BENJAMIN, *Schriften,* ed. de Th. W. Adorno y G. Adorno, 2 t., Frankfurt/Main, 1955.

G. W. F. HEGEL, *Ästhetik.* Mit einer Einführung v. G. Luckács, nach d. 2. Ausg. H. G. Hothos redigiert u. mit einem ausführlichen Register versehen v. F. Bassenge, 2 t., 1.ª ed., Frankfurt/Main, s.a. (hacia 1955). [*Estética,* Madrid, 1908.]

G. LUCKÁCS, *Beiträge zur Geschichte der ästhetik,* Berlín, 1956. [*Aportaciones a la historia de la estética,* México.]

L. DITTMANN, «Zum Thema Ontologie und Kunstwissenschaft», en: *Philosophisches Jahrbuch der Görresgeschellschaft,* año 66/1957, Munich, 1958, pp. 338-346.

E. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung,* 2 t., Frankfurt/Main, 1959. [Hay ed. española, Madrid.]

H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode,* Tübingen, 1960.

A. G. BAUMGARTEN, *Aesthetica,* 1.ª y 2.ª parte, Frankfurt/Oder, 1750-1758; reed., Hildesheim, 1961.

H. CONRAD-MARTIUS, «Die Irrealität des Kunstwerks», en: *Festschrift für H. Sedlmayr,* Munich, 1962, pp. 1-22.

H. KUHN, «Zur Onthogenese der Kunst», en: *Festschrift für H. Sedlmayr,* Munich, 1962, pp. 13-55.

E. GRASSI, *Die Theorie des Schönen in der Antike,* Colonia, 1962.

G. LUCKÁCS, *Ästhetik,* 2 t., Berlín, 1963. [Ed. española, *Estética,* 3. vols., Barcelona.]

R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* Colonia, 1963.

M. BENSE, *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik,* Baden-Baden, 1965.

H. KUHN, *Schriften zu Ästhetik,* ed. de W. Henckmann, Munich, 1966.

F. SCHELLING, *Philosophie der Kunst. Vorlesungen 1802-1803;* reed., Darmstadt, 1966-1968. (*Filosofía del arte.*)

Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie,* en: *Gesammelte Schriften,* t. 7, Frankfurt/Main, 1970. (*Teoría estética,* Madrid, 1980.)

*W. PERPEET, *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode,* Friburgo, 1970.

K. FIEDLER, «Kunsttheorie und Ästhetik», en: *Schriften zur Kunst;* reed. de Munich, 1913-1914, con textos adicionales, ed. de G. Boehm, Munich, 1971.

*H. LÜTZELER, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenen Kunst,* t. 1-3, Friburgo-Munich, 1975.

Revistas

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, t. 1-37, Stuttgart, 1905/06-43; tras la guerra aparecieron anualmente los tomos 1-10, como *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* Stuttgart (t. 1-4), Colonia, 1951-1965; continuados con el título antiguo los tomos 11 y ss., Colonia, 1966 y ss.

Las academias

H. LÜCKE, *Die Kunstakademien,* Langensalza, 1911.

W. KOERTE, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte,* Leipzig, 1935 («Römische Forschung der Bibliotheca Hertziana, t. XII).

P. O. RAVE y E. H. LEHMANN, en: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* t. 1, Stuttgart, 1937, pp. 243-262, entrada «Akademie».

*M. RABINOVSKY, «Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit», en: *Acta Historiae Artis,* t. I, 1953, fasc. 1-2, pp. 3-14.

H. SACHS, «Zur Geschichte des künstlerischen Wettbewerbs», en: *Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte* 7, 1965, pp. 7-25.

P. NESTLER, «Akademie und Gesellschaft. Vortrag anlässlich der Dreijahresfeier der Akademie der bildenen Künste am 17. Januar 1967», *Akademie der bildenen Künste,* Schrift 5.

N. PEVSNER, *Academies of Art in Past and Present* (1940), reimpresión, Nueva York, 1973.

A. VEGH, *Bedingungen des österreichischen Stipendienwesens 1772-85. Die künstlerische Ausbildung eines Romstipendiaten veranschaulicht an dem Maler J. Schöpf,* tesis, Munich, 1975, s.l., 1975.

99

L. CURTIUS, *Kunstmuseen. Ihre Geschichte und ihre Bestimmung*, Berlín, 1870.
A. FURTWÄNGLER, *Über Kunstsammlungen in alter und neuerer Zeit*, Berlín, 1899.
J. v. SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, 1908.
A. v. HILDEBRAND, «Zur Museumsfrage», en: *Gesammelte Aufsätze* (1906), Estrasburgo, 1909, pp. 61-68.
O. LAUFFER, «Historische Museen», en: *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, ed. Deutscher Museumsbund, Munich, 1919, pp. 172 y ss.
O. HOMBURGER, *Museumskunde*, Breslau, 1924.
R. BERLINER, «Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland», en: *Münchner Jahrbuch der bildenen Kunst*, nueva serie, n.° 5, cuad. 3, Munich, 1928, pp. 117-142 (*Festschrift P. Wolters zum 70. Geburtstag*, 1-9-1928).
H. SCHRADE, «Die ästhetische Kirche», en: *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig, 1936, pp. 52-77.
H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildene Kunst des 19. und 20. Jahrhundert als Symbol der Zeit*, Salzburgo, 1948. [Ed. española, *El arte descentrado*, Barcelona, 1959.]
H. HUTH, «Museum and Gallery», en: *Beiträge für G. Swarzensky zum 11. Januar 1951 (75. Geburtstag)*, Berlín-Chicago, 1951, pp. 246-249.
H. SELING, *Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur*, inédito, Friburgo, 1952.
A. DEMPF, «Das Museum und die Geistesgeschichte», en: *Im Umkreis der Kunst. Eine Festschrift für E. Preetorius zum 70. Geburtstag am 21-6-1953*, Wiesbaden, 1953, páginas 71-77.
W. TREUE, *Kunstraub. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf, 1957.
P. O. RAVE, «Geschichtlicher Sinn und Historische Museen», en: Schriften des Historischen Museums, t. 9, Frankfurt/Main, 1958, pp. 5-18.
H. LADENDORF, «Museum und Universität», en: *Museumskunde*, 29, 1960, pp. 73-87.
G. CALOV, «Die Musumskirche», en: *Festschrift Eduard Trautschold*, Hamburgo, 1965, páginas 20-38.
*V. PLAGEMANN, *Das deutsche Kunstmuseum, 1790-1870*, Munich, 1967.
A. S. WITTLIN, *Museum: In Search of a Usable Future*, Cambridge/Mass.-Londres, 1970.
Das Museum der Zukunft. 43. Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, ed. de G. Bott, Colonia, 1970.
R. SCHMIDT, «Kutsthistoriker und Museen», en: *Museumskunde*, 40, 1971, pp. 73-85.
G. v. d. OSTEN, *Das Museum für eine Gesellschaft von Morgen*, Colonia, 1971.
Museologie. Comunicación sobre el Simposio Internacional organizado por el Deutsche Nationalkomitee des Internationales Museumsrates (ICOM) con la colaboración de la Deutsche UNESCO-Komission, del 8 al 13 de marzo de 1971 en Munich, Deutsche UNESCO-Komission Köln, Pullach-München, 1973.
Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), Bonn-Bad Godesberg, 1974.

Revistas

Museumskunde. Vierteljahresschrift für Verwaltung und Tecnik privater und öffentlicher Sammlungen, Órgano oficial de la Deutschen Museumsbund, t. 1-17, Berlín, 1905-1924; reed. t. 1-10, Berlín, 1929-1939.
Museum. A Quarterly Review, ed. por la UNESCO, t. 1 y ss., París, 1948 y ss.
ICOM News, ed. por International Council of Museums, París, 1948 y ss.

Las exposiciones

D. DIDEROT, *Salons*, ed. de J. Seznec y J. Adhémar, 4 t., Oxford, 1957-1967.
K. LUCKHURST, *The Story of Exhibitions*, Londres, 1951.
*G. F. KOCH, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jh.*, Berlín, 1967.

La crítica de arte

L. GRASSI, *Costruzione della critica d'arté*, Roma, 1955.
D. DIDEROT, *Salons*, ed. de J. Seznec y J. Adhémar, 4 t., Oxford, 1957-1967.
*A. DRESDNER, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), 2.ª ed., Munich, 1968.
L. VENTURI, *Storia della critica d'arte* (1936), Turín, 1964 (*Historia de la crítica de Arte*, Barcelona, 1979).
W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, tesis, 1919, imp. en 1920, ed. H. Schweppenhäuer, Frankfurt/Main, 1973.

Restauración de monumentos

M. DVOŘÁK, *Katechismus der Denkmalpflege*, Viena, 1916.
A. RIEGL, «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung» (1903), en: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, ed. K. M. Swoboda, Augsburgo-Viena, 1929.
W. GÖTZ, *Beiträge zur Vorgeschichte der Denkmalpflege. Die Entwicklung der Denkmalpflege vor 1800*, tesis inédita, Leipzig, 1956.
H. SEDLMAYR, *Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Alstadt Salzburgs*, Salzburgo, 1965.
A. GEBESSLER, «Vom Umgehen mit der Ganzheit», en: *Bayersiches Landesamt für Denkmalpflege*, 26. Bericht, 1967, ed. Munich, 1968, pp. 196-235.
E. THALHAMMER, «Grundsätzliche Anliegen des Denkmalschutzes von heute und morgen», en: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 25, 1971, páginas 109-112.
A. GEBESSLER, «Die Denkmalpflege», en: *Das Münster*, año 28, 1975, pp. 1-8.
**Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Denkmalschutz und Denkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland. Katalog der Wanderausstellung 1975-1976*, Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München, 1975.

Arquitectura

J. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire d'Architecture*, 2 t., París, 1832.
A. SCHMARSOW, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, 1894.
G. GUADET, *Éléments et théorie de l'architecture*, París, 1894-1915.
K. CASSIRER, *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650-1780*, tesis, Berlín, 1909.
H. SOERGEL, *Architektur-Ästhetik*, 3.ª ed., Munich, 1921.
G. WASMUTH, *Lexikon der Baukunst*, 5 t., Berlín, 1929-1937.
C. LINFERT, «Die Grundlagen der Architekturzeichnung», en: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, t. 1, 1931, pp. 133-246.
W. PINDER, «Architektur als Moral», en: *Festschrift H. Wölfflin zum 70. Geburtstage*, Dresden, 1935, pp. 94-106.
D. FREY, «Wesensbestimmung der Architektur», en: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Viena, 1944, pp. 94-106.
H. WÖLFFLIN, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, tesis, Munich, 1866, ed. en: *Kleine Schriften (1866-1933)*, ed. de J. Gantner, Basilea, 1946, pp. 13-47.
H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich, 1950.
M. BORISSAVLIÉVITCH, *Les théories de l'architecture. Essais critiques sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, París, 1951.
G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlín, 1951.
——, «Ikonologie der Architektur», en: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1951, pp. 67-109.
*B. ZEVI, en: *Enciclopedia universale dell'arte*, Venecia-Roma, 1958, vol. I, pp. 645 y siguientes, entrada «Architettura».
H. SEDLMAYR, «Zum Wesen des Architektonischen» (1940), en: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. 2, Viena-Munich, 1959, pp. 203-210. (Épocas y obras artísticas, Madrid, 1965.)
——, *Architektur als abbildende Kunst* (1948), pp. 211-234.
——, *Allegorie und Architektur* (1954), pp. 235-248.
H. BAUER, «Architektur als Kunst. Von der Grösse der Idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall», en: *Probleme der Kunstwissenschaft*, t. 1, «Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jh.», Berlín, 1963, pp. 133-171.
C. NORBERG-SCHULZ, *Logik der Baukunst*, Berlín-Frankfurt/Main-Viena, 1965, «Bauwelt Fundamente», 15.
N. PEVSNER, J. FLEMING y H. HONOUR, *Lexikon der Weltarchitektur* (1966), Munich, 1971.
K. FIEDLER, «Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst», en: *Schriften zur Kunst*, reedición de Munich, 1913-1914, con textos adicionales, ed. de G. Boehm, 2 t., Munich, 1971, t. 2, pp. 429-479.

Las artes plásticas

Ch. CLERC, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J. Ch.*, París, 1915.
*P. O. RAVE, en: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, Stuttgart, 1948, 639-680, entrada «Bildnis».

H. v. CAMPENHAUSEN, «Die Bildfrage als theologisches Problem der alten Kirche», en: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 49, 1952, pp. 33-60.
*J. KOLLWITZ, en: *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 2, Stuttgart, 1954, 318-341, entrada «Bild».
A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, París, 1957.
H. HEMPEL, «Das Bild in Bibel und Gottesdienst», en: *Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und der Religionsgeschichte*, 1957.
*E. HERZSCH, en: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, t. 1, Tübingen, 1967, 1275-1276, entrada «Bilder und Bilderverehrung», IV parte: «Grundsätzliches».
W. WEIDESCHEL, «Abschied vom Bild», en: *Erziehung zur Menschlichkeit. Die Bildung im Umbruch der Zeit. Festschrift für E. Spranger zum 75. Geburtstag, 27. Juni 1957*, Tübingen, 1957, pp. 615-627.
W. SCHÖNE, J. KOLLWITZ y H. v. CAMPENHAUSEN, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten, 1957.
G. HAENDLER, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die Karolinischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlín, 1958.
A. DEMPF, *Die unsichtbare Bildwelt. Eine Geistesgeschichte der Kunst*, Einsiedeln-Zürich-Colonia, 1959.
*K. BAUCH, «Imago», en: *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft. W. Szilasi zum 70. Geburtstag*, Munich, 1960, pp. 9-28.
H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), 2.ª ed. ampl., Tübingen, 1965.
E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 2.ª ed., Washington, 1961; ed. alem.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Colonia, 1967.
H. SCHRADE, *Die Wirklichkeit des Bildes. Was ist, will und vermag ein Bild*, Munich, 1965.
A. GEHLEN, *Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 2.ª ed., Frankfurt/Main-Bonn, 1965.
E. GRASSI, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationelen Sprache*, Colonia, 1970.
E. H. GOMBRICH, «Symbolic Images», t. 2 de: *Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1972, incl.: *Icones symbolicae* (1948) en la ed. ampliada.
——, «Illusion and Art», en: *Illusion In Nature and Art*, ed. de R. L. Gregory y E. H. Gombrich, 1971, pp. 193-243.
——, «Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation», en: *Philosophical Transactins of the Royal Society of London*, B., Biological Sciences, vol. 270, Londres, 1975, pp. 119-149.

El ornamento

A. RIEGL *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (1893)*, 2.ª edición, Berlín, 1923. (*Problemas de estilo*, Barcelona, 1979.)
F. JESSEN, *Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten*, 4 t., Berlín, s.f.
R. BERLINER, *Ornamentaler Vorlageblätter des 15.-18. Jh.*, 2 t. de fig. y 1 de texto, Leipzig, 1925-1926.
E. STRAUSS, «Über einige Grundfragen der Ornamentbetrachtung», en: *Zeitschrift für Ästhetik un allgemeine Kunstwissenschaft*, año 27, Stuttgart, 1933, pp. 33 y ss.

101

C. NORDENFALK, «Bemerkungen zur Entstehun des Akanthusornaments», en: *Acta Archaelogica*, 5, 1934-1935, pp. 257-265.
*D. DEBES, *Das Ornament. Wesen und Geschichte. Ein Schriftenverzeichnis*, Leipzig, 1956.
G. BANDMANN, «Ikonologie des Ornaments und der Dekoration», en: *Jahrbuch für Ästhetik*, IV, 1959, pp. 232-258.
H. BAUER, *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentsmotivs*, Berlín, 1962.
F. PIEL, *Die Ornament-Groteske in der italianischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlín, 1962.
A. LOOS, *Sämtliche Schriften*, Viena-Munich, 1962 y ss.

Cuerpo, espacio y tiempo y la «obra de arte»

H. SEDLMAYR, «Die wahre und die falsche Gegenwart» (1955), en: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958, pp. 140-159.
H. CONRAD-MARTIUS, *Der Raum*, Munich, 1958.
A. v. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893), 10.ª ed., Baden-Baden-Estrasburgo, 1961.
H. JANTZEN, *Über den kunstgeschichlichen Raumbegriff* (1938), 2.ª ed., Darmstadt, 1962.
K. BADT, *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*, Colonia, 1963.
W. MESSERER, «Die Zeit bei Caravaggio», en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, n.° 9-10, Munich, 1964, pp. 55-71.
*I. ZAUNSCHRIM, *Systeme der Kunstgeschichte*, tesis, Salzburgo, 1973, imp. en Viena, 1975.

Historia del arte como historia de los artistas (Vasari)

Obras de G. Vasari

G. VASARI, *Le vite de più eccelenti pittori, scultori ed architettori* (1550). Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Florencia, 1878-1885. Ed. Alemana: G. VASARI, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer una Maler*, edición de A. Gottschewsky y G. Gronau y otros, t. I-VII/2, Estrasburgo, 1904-1927.

Bibliografía secundaria

W. KALLAB, *Vasaristudien*. Mit einem Lebensbilde des Verfassers, ed. póstumamente por J. v. Schlosser, tirada aparte de *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, Viena-Leipzig, 1908.
Der literarische Nachlass G. Vasaris, ed. crít. de K. Frey, t. 2., (terminados por H.-W. Frey), Munich, 1923-1930.
J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Viena, 1924. [*La Literatura artística*, Madrid, 1976.]
E. RUD, *Giorgo Vasari. Vater der europäischen Kunstgeschichte* (1961), Stuttgart, 1964.

Revistas

Il Vasari. Rivista d'arte e di studi Vasariani, Arezzo, 1927-1966.

Historia del arte como historia de un ideal (Winckelmann)

Obras de J. J. Winckelmann

J. J. WINCKELMANN, *Sämtliche Werke*, ed. de J. Eiselein, 12 t., Donaueschingen, 1825-1829; reed., Osnabrück, 1965.

Bibliografía secundaria

C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3 t., 2.ª ed., Leipzig, 1898.
L. CURTIUS, *Winckelmann und seine Nachfolge*. Discurso en Roma, mayo 1941; ed., Viena, 1941 (1. Reihe «Vorträge», cuad. 30 de las *Veröffentl. d. Kaiser-Wilhelm-Institutes für Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari*, Roma).
W. WAETZOLD, *J. J. Winckelmann*, Leipzig, 1946 (separata de W. WAETZOLD, *Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig, 1921).
H. KOCH, *J. J. Winckelmann: Sprache und Kunstwerk*, Berlín, 1957.
W. BOSSHARD, *Winckelmann. Ästhetik der Mitte*, Zürich, 1960.
N. HIMMELMANN, *Winckelmanns Hermeneutik*, Mainz, 1971 (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- u. sozialwissenschaftlichen Klasse*, año 1971, n.° 12).
W. LEPPMANN, *Winckelmann. Eine Biographie*, Nueva York, 1970.

Historia del arte como historia de la cultura (Burckhardt)

Obras de J. Burckhardt

J. BURCKHARDT, *Gesamtausgabe*, 14 t., Stuttgart-Berlín-Leipzig, 1929 y ss.

Bibliografía secundaria

C. NEUMANN, *J. Burckhardt*, Munich, 1927.
W. REHM, *J. Burckhardt*, Frauenfeld-Leipzig, 1930.
H. WÖLFFLIN, «J. Burckhardt und die Kunst», en: H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 2.ª ed., Basilea, 1941, pp. 136-146.
——, «J. Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte», en: H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 2.ª ed., Basilea, 1941, pp. 147-154.
——, «J. Burckhardt zum 100. Geburtstag, 25. Mai 1918», en: H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 2.ª ed., Basilea, 1941, pp. 155-164.
W. KAEGI, *J. Burckhardt*, 5 t. hasta ahora, Basilea, 1947 y ss.
W. GREISCHEL, «J. Burckhardt als Kunstbetrachter», en: *Festgabe für a. Fuchs*, Paderborn, 1950, pp. 249-273.
H. KAUFMAN, «J. Burckhardts "Cicerone"», en: *Jahrbuch der Berliner Museen*, t. 3, 1961, pp. 94-116.

K. LÖWITH, *J. Burckhardt, Der Mensch inmitten der Geschichte*, 2.ª ed., Stuttgart-Berlín-Colonia-Maguncia, 1966.
J. WENZEL, *J. Burckhardt in der Krise seiner Zeit*, Berlín (Ost), 1967.
W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. J. Burckhardt in seiner Zeit*, tesis, Munich, 1972; imp. en Göttingen, 1974 *(Schriftenreihe der Historischen Komission bei der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Schrift 11)*.

Historia del arte como historia del estilo (Riegl)

Obras de A. Riegl

A. RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlín, 1894.
—, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), 2.ª ed., Berlín, 1923.
—, *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), reed. de E. Reisch, Viena, 1927.
—, *Gesammelte Aufsätze*, ed. K. M. Swoboda, Augsburgo-Viena, 1929.
—, *Das holländische Gruppenporträt* (1902), reed. de K. M. Swoboda, Viena, 1931.

Bibiliografía secundaria

M. DVOŘÁK, «A. Riegl», en: *Mitteilung der K. K. Zentralkommission*, 3.ª ed., t. 4, Viena, 1905, pp. 255-276.
E. PANOFSKY, «Der Begriff des Kunstwollens», en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, t. 14, Stuttgart, 1920, pp. 321-339.
H. JANTZEN, «Besprechung von A. Riegls Gesammelten Aufsätzen», en: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, III, 1930-1931, pp. 65-74.
J. v. SCHLOSSER, «Die Wiener Schule der Kunstgeschichte», en: *Mitteilungen der Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, t. ad. XII, Innsbruck, 1934.
H. TIETZE, «A. Riegl», en: *Neue Österreichische Biographie*, Viena, 1935, t. 8, páginas 142 y ss.
H. SEDLMAYR, «Die Quintessenz des Lehren Riegls», en: A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, edición de K. M. Swoboda, Augsburgo-Viena, 1929; recogido en: H. SEDLMAYR, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958, pp. 14-34.
H. SEDLMAYR, «Riegls Erbe», en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, n.º 4, Munich, 1963.
G. KASCHNITZ v. WEINBERG, «A. Riegl: Spätrömische Kunstindustrie», reseña en: *Gnomon* 5/1929, pp. 195 y ss., recogida en: G. KASCHNITZ v. WEINBERG, *Kleine Schriften zur Struktur*, Berlín, 1965, pp. 1-15.

Historia del arte como historia del espíritu (de Dvořák a Sedlmayr)

Obras de M. Dvořák y H. Sedlmayr

M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, 1928.
H. SEDLMAYR, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958.

Bibliografía secundaria

W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908); reed., Munich, 1948.
H. SEDLMAYR, «Kunstgeschichte als Geistesgechichte. Das Vermächtnis Max Dvořáks», en: *Wort und Wahrheit*, 4, 1949, pp. 264-277 (III).

«Idea»

E. PANOFSKY, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (1924), 2.ª edición, Berlín, 1960. [*Idea*, Madrid, 1977.]

Análisis estilístico

G. v. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, 2 t., Munich, 1879.
H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915. [*Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, 1924.]
L. COELLE, *Der Stil in der bildenen Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*, Traisa-Darmstadt, 1921.
A. v. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenen Kunst* (1893), 10.ª ed., Baden-Baden-Estraburgo, 1961.
F. PIEL, «Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst», en: *Probleme der Kunstwissenschaft*, t. 1, «Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jh.», Berlín, 1963.
J. BIALOSTOCKI, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden, 1966.
L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte*, Munich, 1967.

Análisis estructural

W. DILTHEY, «Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften I. Studie: Der psychische Strukturzusammenhang», *Gesammelte Schriften*, t. 7, Stuttgart-Göttingen, 1958.
H. SEDLMAYR, «Zu einer strengen Kunstwissenschaft» (1931), en: *Kunst und Wahrheit*, páginas 35-70.
H. v. EINEM, «Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft», en: H. v. EINEM y otros, *Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften*, Maguncia, 1973 *(Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, año 1973, n.º 2).
L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur, op. cit.*

Análisis simbólico (Iconología)

M. Schlesinger, *Geschichte des Symbols. Ein Versuch*, Berlín, 1912.
F. Th. Vischer, «Das Symbol», en: *Kritische Gänge*, ed. R. Vischer, 2.ª ed., Munich, 1920 y ss., IV, pp. 420-456.
E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 1.ª parte: «Die Sprache»; 2.ª parte: «Das mythische Denken»; 3.ª parte: «Phänomenologie der Erkenntnis», Berlín, 1923-1929.
E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, tesis, Hamburgo, 1934.
E. Panofsky, «The history of art as a humanistic discipline», en: T. M. Greene, *The meaning of the humanities*, Princeton, 1940.
*H. Bauer, en: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 3.ª ed., Tübingen, 1957 y ss., t. 3, 1959, pp. 674 y siguientes, entrada «Ikonologie».
J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden, 1966.
*L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, *op. cit.*
E. Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenen Kunst» (1932), en: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, ed. H. Oberer y E. Verheyen, 2.ª ed., Berlín, 1974, pp. 85-97.

El problema de los «conceptos fundamentales» histórico-artísticos

Obras de H. Wölfflin

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen un Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, 1888. [*Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1977.]
——, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915. [*Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, 1924.]
——, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basilea, 1940.

Bibliografía secundaria

F. Landsberg, *Heinrich Wölfflin*, Berlín, 1924.
W. Böckelmann, *Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin und Dvořák*, Dresden, 1938.
L. Baldass, «Zur Beduetung H. Wölfflins für die Kunstgeschichtsforschung», en: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12/13, 1946; NF 12/13, 1949.
H. Sedlmayr, «H. Wölfflin und die Kunstgeschichte», en: *In Memoriam H. Wölfflin, 24. Juni 1864-1924*, junio de 1964, *Ansprachen bei der akademischer Gedenkfeier in der Universität München am 24. Juni 1964*, Munich, 1964.

Bibliografía complementaria al problema de los «conceptos fundamentales» histórico-artísticos

W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, *op. cit.*
H. Sedlmayr, «Riegls Erbe», *op. cit.*, pp. 1-24.

G. Kaschnitz v. Weinberg, *Römische Kunst*, t. 1-4, ed. de H. v. Heintze, con prólogo de H. Keller y una Biografía del autor por M. L. Kaschnitz, Berlín, 1965.
E. Panofsky, «Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe"» (1925), en: E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, ed. H. Oberer y E. Verheyen, 2.ª ed., Berlín, 1974, pp. 49-75.

El problema de la periodización histórico-artística (ver epígrafe anterior)

Esquema de las tareas de la investigación

H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, *op. cit.*

Reconstrucción (del «texto primitivo») (ver epígrafe anterior)

El problema de la autenticidad

*F. Arnau, *Kunst der Fälscher- Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten* (1959), 2.ª ed., Munich-Zurich, 1964.
W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), 7.ª ed., Frankfurt/Main, 1974. [Hay edición castellana.]
*Ch. Wolters, «Naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstwissenschaft», en: *Enzyclopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, 6.ª entrega: «Methoden der Kunst- und Musikwissenchaften», Munich-Viena, 1970.

Tecnología histórico-artística

Las numerosas técnicas artísticas y la incontable bibliografía que a cada una corresponde sólo permiten una elección arbitraria de las obras más importantes. Se puede encontrar información complementaria sobre cada una de las técnicas artísticas en la Bibliografía general de J. J. Marijnissen, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, t. 2, Bruselas, 1967, pp. 427-560.

General

A History of Technology, ed. Ch. Singer, E. J. Holmyard, A. R. Hall y T. I. Williams, t. 1-5, Oxford, 1954-1958.
H. J. Plenderleith, *The Conversation of antiquities and works of art. Treatment, repair and restoration*, Londres-Nueva York-Toronto, 1956.
*R. H. Marijnissen, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, t. 1 y 2, Bruselas, 1967.
H. H. Hofstätter, ed., *Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken*, t. 1-6, Berlín, 1968.
Ch. Wolters, *Naturwissenschaftlicher Methoden in der Kunstwissenschaft*, pp. 69-91.
H. Kühn, *Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten, mit Materialkunde und Einführung in die künstlerischen Techniken*, t. 1 y 2, Munich, 1974 y ss.

Pintura

M. DOERNER, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (1921), 8.ª ed., Munich, 1944.

M. HOURS, *À la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, París, 1957.

R. E. STRAUB, «Tafelbild», en: *Konservierung und Denkmalpflege*, 1.ª parte, ed. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zurich, 1965.

K. WEHLTE, *Werkstoffe und Techniken der Malerei. Mit einem Anhang über Farbenlehre*, Ravensburg, 1967.

*H. RUHEMANN, *The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, Nueva York-Washington, 1968.

*H. ROOSEN-RUNGE, en: *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 6, Munich, 1973, esp. 1461-1491, entrada «Farbe (allgemein)» y «Farbe, Farbmittel in der ma. Buchmalerei».

*H. KUHN, en: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1.ª entrega del t. 7, Munich, 1978, esp. 1-54, entrada «Farbe, Farbmittel: Pigmente und Bindemittel in der Malerei».

M. HOURS, *Gemälde analysieren und pflegen*, Berlín, 1976.

Escultura

H. WILM, *Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung*, 3.ª ed., Stuttgart, 1942.

J. C. RICH, *The materials and methods of sculpture*, Nueva York, 1947.

J. W. MILLS, *The technique of sculpture*, Londres, 1965.

Th. BRACHERT, «Gefasste Holzskulptur und Schnitzaltar», en: *Konservierung und Denkmalpflege*, parte II, ed. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zurich, 1965.

*A. BALLESTREM, «Sculpture polychrome. Bibliographie», en: *Studies in Conservation*, vol. 15, 1970, pp. 253-271.

H. ALTHÖFER, R. E. STRAUB, E. WILLEMSEN, «Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke», en: *Forschungen und Berichte der Bau- und Kuntsdenkmalpflege in Baden-Württemberg*, t. 4, s.l., 1974.

Artes industriales, etc.

A. v. BARTSCH, *Anleitung zur Kupferstchkunde*, t. 1 y 2, Viena, 1821.

A. M. HIND, *A Short History of Engraving and Etching* (1908), 3.ª ed. 1923.

D. TASSOTI, *Aspetti e technica del marmo*, Génova, 1963.

A. KNOEPFLI, «Stuck-Auftrag und Stuck-Technologie in der barocken Baukunst», en: *Festschrift Hans Burkhard. Restauration und Kirchenbau*, Sankt Gallen, 1965.

P. VIERL, «Der Stuck. Aufbau und Werdegang erläutert am Beispiel der neuen Residenz Bamberg», *Kunstwissenschaftliche Studien*, t. XLII, s.l., 1969.

J. M. ANDRÉ, *Das Restaurieren von Keramik und Glas*, Berlín, 1976.

Estudio de las fuentes histórico-artísticas

J. v. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur, op. cit.*

——, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (1935), 2.ª ed., Florencia, 1956 (ed. italiana, ampliada, de *Die Kunstliteratur*).

J. G. DROYSEN, *Historik*. Nueva ed. de la 3.ª (1883), al cuidado de R. Hübner, 3.ª ed., Munich, 1958.

K. BADT, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971.

Ciencias auxiliares de la Historia del Arte

*DAHLMANN-WAITZ, *Quellenkunde der deutschen Geschichte. Bibliographie der Quellen und der Literatur zur deutschen Geschichte*, unter Mitwirkung zahlreicher Gelehrter, ed. por el Max-Planck-Institut für Geschichte, H. Heimpel y H. Geuss, t. 1, Stuttgart, 1960, 13-20.

*A. v. BRAND, *Werkzeug des Historikers*, 7.ª ed., Stuttgart, 1973.

Paleografía

B. BISCHOF, *Palögraphie. Mit besonderer Berücksichtigung des deutschen Kulturgebietes*, en: W. STAMMLER, *Deutshce Philologie im Aufriss*, t. 1, 2.ª ed., Berlín, 1957, esp. 379-452.

H. STURN, *Unserer Schrift. Einleitung in die Entwicklung ihrer Stilformen*, 2.ª ed., Neustadt/Aisch, 1961.

*H. FOERSTER, *Abriss der lateinischen Paläographie*, 2.ª ed., Stuttgart, 1963.

A. CAPELLI, *Dizionario di abbreviature latine ed italiana*, 6.ª ed., Milán, 1961.

K. DÜLFER, *Gebräuchliche Abkürzungen des 16.-20. Jh.*, Marburg, 1966.

Diplomática

H. BRESSLAU, *Urkundenlehre für Deutschland und Italien*, 3 t., 3.ª ed., Berlín, 1958-1960.

W. ERBÉN, «Die Kaiser- und Königsurkunden des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Italien» (1907), en: *Handbuch der mittleren und neueren Geschichte*, de G. BELOW y F. MEINECKE, sección 4.ª, «Hilfswissenschaften und Altertümer, Urkundenlehre», t. 1, reed. de la 1.ª, Darmstadt, 1967.

Cronología

H. GROTEFEND y T. ULRICH, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, 11.ª ed., Hannover, 1971.

W. SCHLÖGL, *Kalenderrechner. Mittelalter und Neuzeit*, Munich, 1971.

La literatura artística

J. v. Schlosser, *Die Kunstliteratur.*
——, *La letteratura artistica.*

Para una literatura histórico-artística

Repertorios bibliográficos generales

Répertoire d'Art et d'Archéologie. Dépouillement des périodiques et des catalogues de ventes, bibliographie des ouvrages d'art français et étragers, París, ed. con periodicidad desde 1910.

Art Index. A Cumulative Author and Subjekt Index to a selected List of Fine Arts Periodicals and Museum Bulletins, Nueva York, con periodicidad desde 1929.

M. W. Chamberlin, *Guide to Art Reference Books*, Chicago, 1959.

G. A. Zischka, *Index Lexicorum. Bibliographie der lexicalischen Nachschlagewerke*, Viena, 1959.

P. O. Rave, *Kunstgeschichte in Festschriften. Allgemeine Bibliographie kunstwissenschaftlicher Abhandlungen in den bis 1960 erschienenen Festschriften*, Berlín, 1962.

E. Vinet, *Bibliographie Méthodique et Raisonnée des Beaux Arts*, vols. I/II, (Esthétique et Histoire de l'Art, Archéologie, Architecture, Sculpture, Peinture, Gravure, Arts industriels), París, 1874, reed. Hildesheim, 1967.

E. L. Lucas, *Art Books. A Basic Bibliography on the Fine Arts*, Nueva York, 1968.

Bibliographie d'Historie de l'Art, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1969.

Repertorios bibliográficos divididos geográfica, cronológica o temáticamente

Schriftum zur Deutschen Kunst, ed. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlín, periódicamente, durante 1934-1964.

Repertorium voor de Geschiedenis der Nederlandche Schilderen Graveerkunst, sedert het begin der 12de Eeuw tot het eind van 1932, por H. van Hall, La Haya, 1936.

Repertorium betreffende Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst (Voornamelik van Tijdschriftenartikelen), editado por la Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, t. 1: 1901-1934, La Haya, 1936.

Schriftum zur Rheinischen Kunst von den Anfägen bis 1935, recopilado por el Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn, Berlín, 1949.

H. Landendorf, «Antikenstudium und Antikenkopie, Anhang (Literaturübersicht)» en: *Abhandungen der sächsitden Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse*, t. 46, 1953, pp. 121 y ss.

Bibliographie zu Kunst und Kunstgeschichte, Veröffentlichungen im Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik, comp. por el Kunsthistorisches Institut der Karl-Marx-Universität, t. 1: 1945-1953, Leipzig, 1956, t. 2: 1954-1956, Leipzig, 1961.

Über Proportionen, Mass und Zahl in der Architektur, Bildender Kunst und Natur, 1.ª parte: «Von 1800 bis zur Gegenwart», Speyer, 1958.

W. Henschel, «Bibliographie zur sächsischen Kunstgeschichte», en *Schriften zur Kunstgeschichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, ed. R. Hamann y E. Lehmann, Berlín, 1961.

H. Lasch, *Architektur-Bibliographie. Deutschprachige Veröffentlichungen 1920-1960*, Leipzig, 1962.

Bibliografia del Libro d'Arte italiano 1940-1952, ed. por Erardo Aeschlimann, t. 1, Roma, s.f.; t. 2, 1952-1962, s.f.

S. Harksen, «Bibliographie zur Kunstgeschichte von Sachsen-Anhalt», en: *Schriften zur Kunstgeschichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlín, 1966.

S. Badstübner-Gröger, «Bibliographie zur Kunstgeschichte von Berlin und Postdam», en: *Schriften zur Kunstgeschichte der Deutschen Akademie der Wissenschafin zu Berlin*, Berlín, 1968.

Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Internationales Referateorgan, año 1, 1968, ed. M. Lutker, Baden-Baden, 1968.

H. Litzmann, *Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jh., Publikationen der Jahre 1940-1966*, Munich, 1968.

E. Keyser, *Bibliographie zur Städtegeschichte Deutschlands*, Colonia-Viena, 1969.

Verzeichnis der Zeitschriftenbestände in den kunstwissenschaftlichen Spezialbibliotheken der BRD und West-Berlins (VZK), ed. Kunstbibliothek Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, elaborado por M. Prause, Berlín, 1973.

F. Piel, en: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*, t. 5, capítulo: «Die kunstwissenschaftliche deutschsprachige Sachliteratur nach 1945», ed. probablemente en 1976.

La «obra de arte» y el lenguaje

H. Sedlmayr, «Über Sprache und Kunst (I)», en: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, cuad. 3, Munich, 1957.

——, *Kunst und Wahrheit, op cit.*

C. Zoege von Manteuffel, «Zur Sprache des Kunsthistorikers», en: *Neue Züricher Zeitung*, 22-7-1971.

Las posibilidades de la interpretación

H. v. Heinem, «Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation», en: *Studium Generale*, año 5, 1952, pp. 95-105.

H. Sedlmayr, «Der Ruhm der Malkunst» (1951), en: *Kunst und Wahrheit, op. cit.*

——, «Kunstwerk und Kunstgeschichte», *ibid.*

K. Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen H. Sedlmayr*, Colonia, 1961.

——, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971.

Aspectos sociológicos

M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, 1938.

H. Riehl, «Kunst und Gesellschaft», en: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, año 7, 1954, n.º 1, pp. 4-8.

G. Paulsson, *Die soziale Dimension der Kunst*, Berna, 1955.

A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, t. 1 y 2, Munich, 1953. [*Historia social de la Literatura y el Arte*, 2 t., Madrid, 1964.]

———, *Philosophie der Kunstgeschichte,* Munich, 1958.
M. RASSEM, *Gesellschaft und bildene Kunst. Eine Studie zur Wiederherstellung des Problems,* Berlín, 1960.
A. GEHLEN, *Zeitbilder. Zur Soziologie uns Ästhetik der modernen Malerei* (1960), 2.ª edición, Frankfurt-Bonn, 1965.
R.-D. HERRMANN, «Über das desellschaftliche Sein des Künstlers», en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1968, pp. 113-1139.
P. HIRSCHFELD, *Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst* (*Kunstwissenschaftliche Studien,* t. XL, s.l., 1968).
N. ELIAS, *Die höfische Gesellschaft,* Neuwied-Berlín, 1969.
W. HOFFMANN, *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handels,* Colonia, 1969.
P. BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen,* Frankfurt/Main, 1970.
P. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art,* Paris, 1970.
F. ANTAL, *Die florentinische Malerei und ihrer sozialer Hintergrund,* Darmstadt, 1971.
H.-P. THURN, *Soziologie der Kunst,* Stuttgart-Berlín-Colonia-Maguncia, 1973.
*A. SILBERMANN, *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierender Bibliographie,* Stuttgart, 1973.
E. H. GOMBRICH, *Art History and the Social Sciences,* Oxford, 1975.

Aspectos psicológicos

H. PRINZHOM, *Bilnerei der Geistekranken,* Berlín, 1922.
G. J. v. ALLESCH, «Die ästhetische Erscheinungweise der Farben», en: *Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften,* t. 6, Berlín, 1925, pp. 1-91.
S. FREUD, «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci», en: S. FREUD, *Gesammelte Werke,* t. VIII, Londres, 1943, pp. 127-211. [«Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en: *Psicoanálisis del Arte,* Madrid, 1967.]
———, «Der Moses des Michelangelo», en: S. FREUD, *Gesammelte Werke,* t. X, Londres, 1946, pp. 171-201. [«El Moisés de Miguel Ángel», en: *Psicoanálisis del Arte,* Madrid, 1967.]
A. MALRAUX, *Psychologie der Kunst. Die künstlerische Gestaltung,* Baden-Baden, s.a.
E. KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art,* Nueva York, 1952.
W. WINKLER, *Psychologie der Kunst,* Heidelberg, 1958.
R. ARNHEIM, *Kunst und Sehen,* Berlín, 1965.
———, «Visuelles Denken», en: György KEPES (ed.), *Visuelle Erziehung,* Bruselas, 1967.
E. H. GOMBRICH, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1960), Colonia, 1967. [*Arte e ilusión,* Madrid, 1979.]
J. S. SPECTOR, *Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst* (1972), Munich, 1973.

Aspectos antropológicos

E. B. TAYLOR, *Researches in the Early History of Mankind and the Development of Civilisation,* Londres, 1865.
B. GROETHUYSEN, *Philosophische Anthropologie,* 1931.
H. LIPPS, *Die menschliche Natur,* 1941.
E. ROTHACKER, *Die Probleme der Kultur,* 1948.

———, *Schriften der Persönlichkeit,* 5.ª ed., 1952.
M. LANDMANN, *Philosophische Anthropologie,* 1955.
E. CASSIRER, *Was ist der Mensch?,* 1960.
S. TAX, ed., *Anthropology Today,* Chicago, 1962.
E. ROTHACKER, *Philosophische Anthropologie,* 1964.
W. E. MÜHLMANN y E. W. MÜLLER, *Kulturanthropologie,* Colonia-Berlín, 1966.
P. BOHANNAN, *Social Anthropology,* Nueva York-Chicago-Londres, 1966.
Th. NIPPERDEY, «Bemerkungen zum Problem einer historischen Anthropologie», en: *Die Philosophie und die Wissenschaften,* Meisenheim, 1967, pp. 350-370.
W. E. MÜHLMANN, *Geschichte der Anthropologie,* 2.ª ed., Frankfurt, 1968.
*S. F. NADEL, en: *Encyclopaedia Britannica,* t. 2, Londres-Chicago-Toronto, 1970, páginas 36-57, entrada «Anthropology».
H. PLESSNER, *Philosophische Anthropologie,* Eschwege, 1970.
*C. LÉVI-STRAUSS, *Strukturale Anthropologie,* Frankfurt/Main, 1971. (*Antropología estructural.*)
*H. G. GADAMER y P. VOGLER, ed., *Neue Anthropologie,* en 7 tomos; t. 3: «Sozialanthropologie», Stuttgart, 1972; t. 4: «Kulturanthropologie», Stuttgart, 1973; t. 6 y 7, «Philosophische Anthropologie», Stuttgart, 1975.

107

ÍNDICE